The Library
of the
University of North Carolina

Endowed by The Dialectic
and
Philanthropic Societies
780.9
L21e
v.1
Music lib.

This book must not be taken from the Library building.

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/essaisurlamusiqu00labo

ESSAI
SUR LA MUSIQUE.

TOME PREMIER.

ESSAI

SUR LA MUSIQUE

TOME PREMIER

ESSAI
SUR
LA MUSIQUE
ANCIENNE ET MODERNE.

TOME PREMIER.

Jean Benjamin de Laborde

A PARIS,

De l'Imprimerie de PH.-D. PIERRES, Imprimeur ordinaire du Roi;

Et se vend

Chez EUGENE ONFROY, Libraire, rue du Hurepoix.

M. DCC. LXXX.

Avec Approbation, & Privilége du Roi.

LIVRE II.

Des Inſtrumens.

Chapitres		Pages
I.	*Inſtrumens des Hébreux*,	201.
II.	*Uſage des Inſtrumens dans les Sacrifices & dans les Fêtes*,	207.
III.	*Inſtrumens employés dans les Triomphes*,	209.
IV.	——— *Dans les Jeux & les Fêtes publiques*,	210.
V.	——— *Dans la Navigation*,	211.
VI.	——— *Dans les Feſtins*,	212.
VII.	——— *Dans les Funérailles*,	213.
VIII.	——— *Dans la Muſique Militaire*,	214.
IX.	*De la Muſique d'Egliſe*,	215.
X.	——— *Des Négres*,	216.
XI.	*Inſtrumens à vent, antiques*,	221.
XII.	——— *De Percuſſion, antiques*,	234.
XIII.	——— *A Cordes, antiques*,	140.
XIV.	——— *A Vent, modernes*,	247.
XV.	——— *De Percuſſion, modernes*,	280.
XVI.	——— *A Cordes, modernes*,	290.
XVII.	——— *Modernes, Chinois*,	360.
XVIII.	——— *Arabes*,	379.
XIX.	*De la Muſique des Ruſſes*,	385.
XX.	*De l'Opéra, de l'Opéra Bouffon, de l'Opéra Comique, & du Concert Spirituel*,	393.
XXI.	*Confrérie de S. Julien des Ménétriers*,	415.
XXII.	*Du Roi des Violons*,	419.
XXIII.	*De la Muſique chez les Grecs modernes*,	420.
XXIV.	*Sur les Pierres ſonores de la Chine*,	432.
	Muſique des Siamois,	435.
	Supplément à la Muſique des Arabes,	436.
XXV.	*De la Poéſie Lyrique des Morlaques & de leur Muſique*,	440.

TOME II.

LIVRE III.

Abrégé d'un Traité de Compoſition.

Chapitres		Pages
I.	*De la Muſique,*	1.
II.	*Du Son,*	2.
III.	*Des Intervalles,*	3.
IV.	*Ce que c'eſt que les conſonnances. Pourquoi elles ſont parfaites, Ce que c'eſt que les Diſſonnances. Pourquoi elles ſont imparfaites,*	4.
V.	*De la Compoſition,*	12.
VI.	*De la Mélodie,*	13.
VII.	*Figures ou Caracteres dont on s'eſt ſervi en différens tems pour noter la Muſique des Anciens,*	24.
VIII.	*Etendue des Voix,*	25.
IX.	*Des Modes ou Tons,*	27.
X.	*Des Cadences,*	30.
XI.	*De l'Harmonie,*	31.
XII.	*De l'Echelle des Grecs & de la nôtre,*	37.
XIII.	*Du Chromatique,*	38.
XIV.	*De l'Énarmonique,*	39.
XV.	*De la Baſſe fondamentale,*	45.
XVI.	*De la Baſſe-continue,*	46.
XVII.	*De la Baſſe-contrainte,*	47.
XVIII.	*Des Parties Supérieures,*	48.
XIX.	*Du Deſſein,*	49.
XX.	*De l'Imitation,*	ibid.
XXI.	*Du Canon,*	50.
XXII.	*De la Fugue,*	51.
XXIII.	*Du Contrepoint,*	ibid.

Chapitres		Pages
XXIV.	*Du Chant ſur le livre ;*	55.
XXV.	*Du Plain-Chant,*	56.
XXVI.	*De l'Accompagnement & des Accords ;*	60.
XXVII.	*De la Tablature,*	63.
	Canons,	65.
	Morceaux de Muſique des ſeizieme & dix-ſeptieme ſiecles.	

LIVRE IV.

Des Chanſons.

Chapitres		Pages
	Réflexions ſur les Chanſons ;	109.
II.	*Des Chanſons Grecques,*	113.
III.	*Des Chanſons Romaines,*	129.
IV.	*Des changemens arrivés à la Langue Françaiſe ;*	131.
V.	*Des Chanſons Françaiſes & des Poëtes Chanſonniers des douzieme & treizieme ſiecles,*	141.
VI.	*Chanſons du Châtelain de Coucy ;*	235.
VII.	*Table des Chanſons des douzieme & treizieme ſiecles, dans les manuſcrits du Vatican, du Roi, de M. le Marquis de Paulmy, de M. de Sainte-Palaye, de M. de Clairambaut, & de MM. de Noailles,*	309.
VIII.	*De quelques Poëtes Lyriques Français des quatorzieme & quinzieme ſiecles,*	353.
IX.	*Chanſons du Danemarck, de la Norvége & de l'Islande,*	397.
X.	*Des Chanſons & Poéſies Herſes,*	419.
XI.	*Chanſons Périgourdines, Strasbourgeoiſes & Auvergnates,*	425.
XII.	*Choix de Chanſons Françaiſes miſes à quatre parties ; Chanſons Gaſconnes, Béarnoiſes, Languedociennes & Provençales. Danſes Grecques, Sauvages, de différentes Provinces de France, de la Chine, de la Ruſſie, &c.*	

TOME III.

LIVRE V.

Chapitres		Pages
I.	*Poetes Muſiciens Grecs & Romains ;*	1.
II.	*Muſiciens Grecs & Romains,*	75.
III.	*Auteurs Grecs & Romains, qui ont écrit ſur la Muſique, ou parlé des Muſiciens,*	133.
IV.	*Compoſiteurs Italiens,*	161.
V.	*Poëtes Lyriques Italiens,*	251.
VI.	*Des Chanteurs & Cantatrices célebres en Italie ;*	300.
VII.	*Auteurs Italiens & Latins, qui ont écrit ſur la Muſique, dans les derniers ſiecles,*	331.
VIII.	*Compoſiteurs Français,*	375.
IX.	*Muſiciens Français,*	489.
X.	*Auteurs Français qui ont écrit ſur la Muſique ;*	540.

TOME IV.

LIVRE VI.

Chapitres		Pages
I.	*Poetes Lyriques Français,*	1.
	Supplément au Chapitre IV du Tome troiſieme,	457.
	Notice d'un Manuſcrit de la Bibliotheque de M. le Duc de la Valliere, contenant les Poéſies de Guillaume de Machau, *accompagnée de Recherches hiſtoriques & critiques, pour ſervir à la vie de ce Poëte,*	
	Lettre ſur la formule Nos Dei gratiâ,	
	Table des Matieres.	

Fin de la diviſion de l'Ouvrage.

APPROBATION.

J'AI lu, par ordre de Monſeigneur le Garde des Sceaux, un Ouvrage, intitulé : *Eſſai ſur la Muſique ancienne & moderne*; & non-ſeulement je n'y ai rien trouvé qui puiſſe en empêcher l'impreſſion, mais cet Ouvrage m'a paru très-digne de l'accueil du Public, par les recherches curieuſes & ſavantes qu'il contient. A Paris, le 22 Octobre 1778.

MONTUCLA.

PRIVILEGE DU ROI.

LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre : A nos amés & féaux Conſeillers, les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conſeil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Juſticiers qu'il appartiendra; SALUT. Notre amé le ſieur ***, Nous a fait expoſer qu'il déſireroit faire imprimer & donner au Public un Ouvrage de ſa compoſition, intitulé : *Eſſai ſur la Muſique ancienne & moderne*; s'il Nous plaiſoit lui accorder nos Lettres de Privilége à ce néceſſaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Expoſant, Nous lui avons permis & permettons de faire imprimer ledit Ouvrage autant de fois que bon lui ſemblera, & de le vendre, faire vendre par-tout notre Royaume. Voulons qu'il jouiſſe de l'effet du préſent Privilége, pour lui & ſes hoirs à perpétuité, pourvû qu'il ne le rétrocede à perſonne; & ſi cependant il jugeoit à propos d'en faire une ceſſion, l'Acte qui la contiendra ſera enregiſtré en la Chambre Syndicale de Paris, à peine de nullité, tant du Privilége que de la ceſſion; & alors par le fait ſeul de la ceſſion enregiſtrée, la durée du préſent Privilége ſera réduite à celle de la vie de l'Expoſant, ou à celle de dix années, à compter de ce jour, ſi l'Expoſant décede avant l'expiration deſd. dix années : le tout conformément aux articles IV & V de l'Arrêt du Conſeil du 30 Août 1777, portant Réglement ſur la durée des Priviléges en Librairie. FAISONS défenſes à tous Imprimeurs, Libraires & autres perſonnes de quelque qualité & condition qu'elles ſoient, d'en introduire d'impreſſion étrangere dans aucun lieu de notre obéiſſance; comme auſſi d'imprimer ou faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire ledit Ouvrage, ſous quelque prétexte que ce puiſſe être, ſans la permiſſion expreſſe & par écrit dudit Expoſant, ou de celui qui le repréſentera, à peine de ſaiſie & de confiſcation des Exemplaires contrefaits, de ſix mille livres d'amende, qui ne pourra être modérée, pour la premiere fois, de pareille amende & de déchéance d'état en cas de récidive, & de tous dépens, dommages & intérêts, conformément à l'Arrêt du Conſeil du 30 Août 1777, concernant les contrefaçons. A la

charge que ces Préſentes ſeront enregiſtrées tout au long ſur le Regiſtre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles; que l'impreſſion dudit Ouvrage ſera faite dans notre Royaume & non ailleurs, en beau papier & beau caractere, conformément aux Réglemens de la Librairie, à peine de déchéance du préſent Privilége; qu'avant de l'expoſer en vente, le manuſcrit qui aura ſervi de copie à l'impreſſion dudit Ouvrage, ſera remis dans le même état où l'Approbation y aura été donnée, ès mains de notre très-cher & féal Chevalier Garde des Sceaux de France, le ſieur Hue de Miroménil; qu'il en ſera enſuite remis deux Exemplaires dans notre Bibliotheque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier de France, le ſieur de Maupeou, & un dans celle dudit ſieur Hue de Miromenil, le tout à peine de nullité des Préſentes: du contenu deſquelles vous mandons & en joignons de faire jouir ledit Expoſant & ſes hoirs pleinement & paiſiblement, ſans ſouffrir qu'il leur ſoit fait aucun trouble ou empêchement. VOULONS que la copie des Préſentes, qui ſera imprimée tout au long au commencement ou à la fin dudit Ouvrage, ſoit tenue pour duement ſignifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conſeillers Secrétaires, foi ſoit ajoutée comme à l'original. COMMANDONS au premier notre Huiſſier ou Sergent ſur ce requis, de faire pour l'exécution d'icelles, tous actes requis & néceſſaires, ſans demander autre permiſſion, & nonobſtant clameur de Haro, Charte Normande, & Lettres à ce contraires. CAR tel eſt notre plaiſir. DONNÉ à Verſailles le ſeizieme jour de Décembre, l'an de grace mil ſept cent ſoixante-dix-huit, & de notre Regne le cinquieme. Par le Roi, en ſon Conſeil.

Signé LE BEGUE.

Regiſtre ſur le Regiſtre XXI de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N° 1500, *folio* 47, *conformément aux diſpoſitions énoncées dans le préſent Privilége, & à la charge de remettre à ladite Chambre les huit Exemplaires preſcrits par l'Article CVIII du Réglement de* 1723. *A Paris, ce* 18 *Décembre* 1778.

Signé DE HANSY, Adjoint.

ERRATA des quatre Volumes de l'Eſſai ſur la Muſique.

TOME PREMIER.

AVANT-PROPOS, page xvij, ligne 9, N'admettons-nous ; *liſez :* N'admettrons-nous.
Page 14, *ligne* 9, pro uv que ; *liſez :* prouvé que.
Page 16, *ligne* 14, *Ambulage* ; liſez : *Ambubages.*
Page 117, *ligne* 20, & ſe joignit ; *liſez :* & le joignit.
Page 224, *ligne antépénultieme*, Préceutorienne ; *liſez :* Précentoriene.
Page 248, *ligne* 14, vos livres ; *liſez :* vos levres.
Page 264, *ligne* 9, *pluſieurs lettres ſont tombées* ; *liſez :* C'eſt la.
Page 287, *ligne* 4e *en remontant*, Caliuda ; *liſez :* Calinda.
Page 298, *ligne* 24, rangées ; *liſez* : rouges.

TOME SECOND.

Page 24, *note* (*a*) de ce Livre ; *liſez :* du premier Livre, Tome I.
Page 41, *au Tableau de l'ÉNARMONIQUE DIATONIQUE : Ces mots* ou *mi* 𝄪, ou *re* 𝄪, ou *ut* 𝄪, *qui ſont ſous les* 3e, 7e & 11e *meſures de la baſſe, doivent être tranſpoſés ; ſavoir :* ou *mi* 𝄪, *ſous l'avant derniere meſure* (fa♮)
ou *re* 𝄪, *ſous la quatrieme meſure* (mi♭)
ou *ut* 𝄪, *ſous la huitieme meſure* (re♭).
Page 125, *à la note*, Euſtache ; *liſez* : Euſtathe.
Page 114, *liſez* 134, *à la note* (*a*), Latiam ; *liſez* : Latinam.
Page 183, *la quatrieme ligne en remontant*, Chadſon d'Endes ; *liſez* : Chanſon d'Eudes.
Page 378, *ligne* 20, Jean Lautens ; *liſez :* Jean Laurens.

TOME TROISIEME.

Page 155, *ligne* 15, Marcus Tullus ; *liſez* : Marcus Tullius.
Page 196, INSANGUINIS : *cet article eſt hors de ſa place alphabétique.*
Page 253, *ligne* 2, propoſés, *liſez* : propoſé.
Page 315, *ligne* 19, Didone, abandonnata ; *liſez :* Didone abandonnata.
Page 380, *ligne* 22, Caperan ; *liſez* : Caperon.
Page 433, *ligne* 16, *Vende Miatrice ;* liſez : *Vendemiatrici.*
Ibid. *ligne* 18, Ditordinona ; *liſez :* di Tordinona.

TOME QUATRIEME.

Page 19, *ligne* 11, Ma penſion avec lui ; *la meſure demande :* Ma penſion avecque lui.
Page 51, *ligne* 8, vient d'*Equs ſans doute* ; *liſez* : d'*Equus* ſans doute.
Page 261, *ligne* 32 ; & *page* 349, *ligne avant-derniere*, ſurvéquit ; *liſez* : ſurvécut.

Obſervation pour les quatre Volumes.

Partout où l'on a écrit *Enharmonique*, écrivez & prononcez *Énarmonique*, avec l'e fermé, comme dans le mot *Énallage ;* & ne prononcez pas *Anarmonique.*

AVANT-PROPOS.

AVANT-PROPOS.

Nos premiers matériaux n'avaient été raſſemblés que pour former un article ſur la Muſique, dans notre *Voyage de la Suiſſe & de l'Italie :* les ayant trouvés trop volumineux pour cet objet, nous nous ſommes déterminés à en former un Ouvrage particulier.

Nous déclarons de bonne foi que cet Ouvrage, compoſé ſans prétention, n'eſt que le réſultat de trente ans de lectures, & des extraits qui en étaient le fruit. Nous n'avons eu d'autre projet que celui de raſſembler dans un ſeul ouvrage, preſque tout ce qui nous a paru écrit de bon ſur la Muſique, dans pluſieurs milliers de volumes. Voilà l'unique mérite de cette entrepriſe.

Quelques-uns de nos Lecteurs deſireront peut-être trouver plus de méthode dans la rédaction de l'Ouvrage ; mais nous obſervons que n'ayant pu acquérir que ſucceſſivement les connaiſſances néceſſaires au développement de nos idées ſur la Muſique, il eſt arrivé que quelques-unes de ces connaiſſances ne nous ſont parvenues qu'après que nous avions déja livré à l'impreſſion les articles qui y étaient relatifs ; enſorte que la démonſtration de ces mêmes idées nous paraiſſant alors incomplette, nous avons dû rejetter dans des notes cette partie de notre diſcuſſion.

Il eſt ſans doute à deſirer que quelque plume plus exercée

que la nôtre, entreprenne un ouvrage plus approfondi ſur un art qui devient chaque jour plus intéreſſant, par les progrès qu'il fait en France, ſur-tout depuis quelques années. Le champ eſt vaſte, & le ſujet preſque neuf; mais il faut ſe réſoudre à combattre de terribles ennemis, les *menſonges anciens*, & *les erreurs modernes*. Nous nous ſommes bien gardés de faire un ſeul pas dans cette orageuſe carriere, & notre unique but a été de préparer quelques matériaux à des combattans plus déterminés que nous, & moins amis de leur repos.

Nous avons évité, avec le plus grand ſoin, de nous mêler des querelles qui, depuis cinq ou ſix ans, occupent tant de place dans nos Journaux, ſans avoir produit d'autre effet que de faire naître de l'inimitié entre des gens peut-être faits pour s'aimer.

Malgré les ſoins que nous nous ſommes donnés pour reſpecter les opinions, & ne bleſſer perſonne, nous n'ignorons pas que nous rencontrerons une foule de Critiques, dont peut-être pluſieurs ſeront de bonne foi. Nous nous contenterons de les prier d'obſerver que cet ouvrage n'eſt qu'un eſſai, qu'un aſſemblage de matériaux deſtinés à la conſtruction d'un très-grand édifice, & que nous ſommes éloignés de le croire ſans défauts. Nous recevrons avec la plus grande reconnaiſſance les inſtructions que l'on voudra bien nous donner, ainſi que tous les renſeignemens qui ont échapé à nos recherches.

Mais nous nous abſtiendrons de répondre aux Anonymes, un peu trop multipliés depuis quelque tems, & auſſi nuiſibles aux Artiſtes, qu'inutiles aux progrès des Arts.

Ce ſerait peut-être ici le moment de déclarer les obligations

que nous avons à pluſieurs Gens de Lettres, auſſi modeſtes qu'éclairés, qui ont bien voulu nous aider de leurs lumieres, ſur-tout pour déchifrer des manuſcrits anciens, dont l'écriture & le ſtyle ſont auſſi difficiles à lire qu'à entendre; mais nous avons préféré de leur témoigner dans le cours de l'ouvrage même, la reconnaiſſance que nous avons des ſecours qu'ils ont daigné nous donner.

Si nous avons paſſé ſous ſilence quelqu'Artiſte, ou quelqu'Ouvrage, ce n'eſt ſûrement que par oubli, ou parce qu'ils ne nous ſont pas connus. On nous rendra le plus grand ſervice de nous en inſtruire, & de nous donner les moyens de réparer nos torts dans une ſeconde édition, que nous pourrions donner dans quelques années, ſi le Public paraiſſait le deſirer. Nous y nommerions alors avec reconnaiſſance, ceux à qui nous aurions cette obligation.

INTRODUCTION.

La Muſique ne nous touche qu'à proportion de la ſenſibilité de nos organes. Il y a tel homme pour qui l'harmonie n'eſt que du bruit : il y en a d'autres qu'elle tranſporte juſqu'à ſuſpendre en eux le ſouvenir de leurs affaires & de leurs chagrins. Nous voyons des perſonnes qui paſſent de la gaité à la mélancolie, & de la langueur à l'agitation, ſelon qu'il plaît au Muſicien habile qui connaît bien les moyens de ſon art. Suppoſons donc des organes auſſi ſenſibles qu'ils le peuvent être, & une muſique excellente : ils en éprouvent néceſſai-

rement des impreſſions extraordinaires. Mais quelques grands que ſoient les effets poſſibles de la Muſique, nous ſommes bien éloignés d'ajouter foi à tous les prodiges qu'on leur attribue.

Ce que l'Hiſtoire nous a conſervé des effets étonnans que la Muſique produiſait chez les Grecs, mis à côté de l'imperfection de cet art chez cette nation, ne prouve que ſon extrême ſenſibilité. Nés ſous un climat plus chaud que le nôtre, plus ſuſceptibles de paſſions que nous ne le ſommes, doués d'un goût plus vif, d'un ſentiment plus exquis pour les plaiſirs (*a*), & d'une pénétration plus active pour tout ce qu'ils voyaient & entendaient; élevés, d'ailleurs, pour la plûpart, dans la liberté du gouvernement populaire; ſe livrant ſans crainte, à tout ce qui pouvait flater leur imagination, & n'épargnant rien de ce qui était capable de leur procurer du plaiſir: c'eſt à la délicateſſe des organes des Grecs qu'il faut faire honneur de toutes les merveilles que l'on a débitées au ſujet de leur Muſique, plutôt qu'au pouvoir d'un art qui n'était chez eux que dans l'enfance, ou même qui n'exiſtait pas encore, puiſque tout concourt à prouver qu'ils ne ſoupçonnaient même pas les charmes de l'harmonie (*b*).

(*a*) Les Athéniens, du tems de Socrate, penſaient que l'agrément d'une ſenſation eſt préférable à toutes les vérités de la morale.

(*b*) Tartini ne croyait pas les Anciens bien habiles, puiſqu'il n'oſe pas affirmer qu'ils connuſſent l'harmonie, & conjecture qu'ils n'employaient que le genre purement mélodique.

Tartini penſe même, que quand les Anciens auraient connu l'harmo-

Une autre ſource de l'extrême ſenſibilité des Grecs pour la Muſique, était la Poéſie, qui y était preſque toujours unie, & dont les effets, beaucoup plus ſûrs que ceux de la Muſique, ont vraiſemblablement plus d'une fois été attribués injuſtement à ce dernier art. Le morceau ſuivant favoriſe cette opinion : il eſt tiré des *Entretiens ſur l'état de la Muſique Grecque, page 100.*

« En ce moment, des chants mélodieux frapperent nos » oreilles. On célébrait ce jour-là une fête en l'honneur de » Théſée. Des chœurs compoſés de la plus brillante jeuneſſe » d'Athènes, ſe rendaient au temple de ce Héros : ils rappe- » laient ſa victoire ſur le Minotaure, ſon arrivée dans cette » ville, & le retour des jeunes Athéniens dont il avait briſé » les fers. Après les avoir écoutés avec attention, je dis à » Philotime : Je ne ſais ſi c'eſt la poéſie, le chant, la préci- » ſion du rhythme, l'intérêt du ſujet, ou la beauté raviſ- » ſante des voix, que j'admire le plus ; mais il me ſemble

---

nie, dans le ſens que nous l'entendons, ils n'en auraient pas fait uſage. Voici ſes raiſons. « Chaque paſſion a des mouvemens & des intonations qui lui » ſont propres : la gaité eſt rapide dans ſa marche, & ſes tons ſe portent » à l'aigu ; la triſteſſe, au contraire, eſt lente, & tombe dans le grave. » Cela poſé, comment les Grecs, grands imitateurs de la nature, au- » raient-ils compoſé, comme nous à quatre parties, où l'on entend en » même tems le grave & l'aigu, où l'effet de l'un, qui tend à la gaité, » eſt en oppoſition avec l'effet de l'autre, qui tend à la triſteſſe » ? Nous ne ſommes pas perſuadés de la vérité de ce raiſonnement, & il nous ſemble qu'il eſt poſſible d'employer le grave & l'aigu dans le triſte, comme dans le gai.

» que cette Muſique remplit & éleve mon ame. C'eſt, reprit » vivement Philotime, qu'au lieu de s'amuſer à remuer nos » petites paſſions, elle va réveiller juſqu'au fond de nos » cœurs les ſentimens les plus honorables à l'homme, les » plus utiles à la ſociété, le courage, la reconnaiſſance, le » dévouement à la patrie ; c'eſt que, de ſon heureux aſſorti- » ment avec la poéſie, le rhythme & tous les moyens dont » vous venez de parler, elle reçoit un caractere impoſant » de grandeur & de nobleſſe ; qu'un tel caractere ne manque » jamais ſon effet, & qu'il attache d'autant plus ceux qui » ſont faits pour le ſaiſir, qu'il leur donne une plus haute » opinion d'eux-mêmes ».

Ce fragment partage au moins l'effet & l'impreſſion dont il rend compte, entre la Poéſie & la Muſique ; & en effet, il eſt difficile de penſer que le chant tout ſeul eût pu faire un pareil effet. La Muſique, ſans Poéſie, peut intéreſſer aſſez pour faire répandre des larmes, & pour inſpirer une douce mélancolie ; mais il eſt difficile de penſer qu'elle puiſſe donner à perſonne une plus haute idée de lui-même, ni agrandir le cercle de ſes idées : ſur-tout ſi cette Muſique eſt, comme nous devons croire qu'elle était alors, dépouillée de ces ſecours d'harmonie qui en font la véritable puiſſance.

C'était cependant cette harmonie que Platon voulait bannir (*a*).

(*a*) Les Grecs appelaient *antiphonie*, les morceaux de Muſique qui s'exécutaient par différens inſtrumens, à l'octave ou à la double octave, par oppoſition à ceux qui s'exécutaient à l'uniſſon, & qu'ils appelaient

A force de vouloir chercher une Muſique parfaite, ce Philoſophe s'était forgé l'idée d'une Muſique qui ne peut ſe trouver parmi les hommes. Car eſt-il raiſonnable d'établir, comme il le fait, qu'avec une lyre on puiſſe ſi bien repréſenter les ſentimens & les penſées, que l'auditeur ſoit à portée de les deviner & de les diſtinguer: qu'un Muſicien peigne par les ſeuls ſons d'un inſtrument, un ordre ou une priere, un conſentement ou un refus, un conſeil ou une perſuaſion, c'eſt ce qui nous eſt évidemment démontré impoſſible.

On a beau nous dire que Cicéron a écrit dans le quatrieme livre de ſes queſtions académiques, *que ceux qui ont un grand uſage de la Muſique, connaiſſent, dès que les flûtes préludent, quelle eſt la piece nouvelle que l'on va jouer, & diſent ſans s'y méprendre*, C'eſt *Antiope* (tragédie de Pacuvius), ou *Andromaque* (tragédie d'Ennius). Nous répondrons que cela eſt impoſſible. Il ſe pouvait que les flûtes préludant ſur le mode Lydien-mixte, qui était celui de la triſteſſe, ou ſur le mode Dorien, qui était celui des batailles, on pût s'apercevoir facilement du genre de la tragédie que l'on allait repréſenter: mais que, dans le même genre, on nommât une piece plutôt qu'une autre; voilà ce qu'il eſt abſurde de vouloir perſuader.

Platon (*a*) avait ſi peu de connaiſſances en Muſique, qu'ayant

---

homophonie ou *ſymphonie*. Et de nos jours, dans le chant d'Egliſe, ce qu'on appele *antiphone*, ou *antienne*, ſe chante par tout le chœur; les enfans de chœur étant à deux octaves à l'aigu des chantres; & les *répons* ſe chantent à l'uniſſon. Voilà l'*antiphonie* & la *ſymphonie* des Anciens.

(*a*) Platon appele la Muſique inſtrumentale *une choſe ſans ſignification*,

cru diſtinguer pluſieurs ſortes d'harmonies, il retint celle qu'il crut convenir au gouvernement qu'il propoſait, & bannit toutes les autres. De même ayant examiné les différentes eſpeces de Poéſies qui étaient alors en uſage chez les Athéniens, il n'admit que celle que l'on employait à chanter des hymnes à la louange des Dieux, ou des fables dont on ſe ſervait pour former les mœurs, & proſcrivit celles qui pouvaient, ſelon lui, donner une fauſſe idée de la Divinité, comme les poëmes d'Homere, ou troubler l'ame en excitant les paſſions, comme les tragédies.

Que conclure de cette réforme ? C'eſt que Platon était également mauvais Muſicien, & mauvais Poëte.

Les partiſans outrés de l'antiquité prétendent que les expreſſions de la Muſique ancienne égalaient la variété du diſcours, & ſe fondaient ſur cette abondance de modes différens, dont les auteurs font mention, & dont nous ignorons l'uſage.

Nous diſcuterons cet objet, & nous tâcherons de réduire & de ramener à la vérité le preſtige qui a pu aſſez naturellement réſulter de l'étalage des Modes ſi variés.

Mais quoique nous ſoyons très-perſuadés du peu de progrès

---

un abus de mélodie. Platon avait, ſans doute, quelqu'analogie avec le froid Fontenelle, qui ne ſachant pas un mot de Muſique, crut avoir dit un bon mot en s'écriant : *Sonate, que veux-tu de moi ?* Combien de gens pourraient dire, avec autant de raiſon, *Algèbre, que veux-tu de moi ?* Cependant cette ſcience n'en ſerait pas moins une des plus belles découvertes de l'eſprit humain.

que

que la Muſique avait fait chez les Anciens ; nous ſommes loin de penſer que cet art n'y ait point été cultivé avec ſoin.

Une preuve de cette vérité ſe tire de l'importance dont elle était dans le monde, & même dans l'éducation des enfans (*a*). On aprenait á chanter auſſi-tôt qu'à lire : l'ignorance du chant était un préjugé d'une mauvaiſe éducation : les plus grands hommes lui donnaient une partie de leur tems, & la Muſique était au nombre des connaiſſances les plus relevées.

Cicéron nous dit dans la premiere des queſtions Tuſculanes, que, *parmi les Grecs on ne paſſait pas pour ſavant, à moins que l'on ne ſçût chanter. Epaminondas*, dit-il, *qui, ſelon moi,*

(*a*) Les Getes, peuple barbare, faiſaient un uſage très-myſtérieux de la Muſique : & ils n'envoyaient jamais leurs Ambaſſadeurs pour des traités de paix & d'alliance, qu'ils n'euſſent la harpe à la main, pour faire comprendre aux nations, que leurs propoſitions ſe devaient régler par les accords de la Muſique, qu'ils regardaient comme le ſymbole de la paix.

Riccimer, roi des Vandales, ayant perdu une grande bataille contre Béliſaire, fut contraint de ſe ſauver dans les montagnes, où il fut inveſti. Etant accablé de douleur, il envoya demander à ce Général un pain pour l'empêcher de mourir de faim, une éponge pour eſſuyer ſes larmes, & un inſtrument de Muſique pour ſe conſoler. (*Vie de l'Empereur Juſtinien*).

Plutarque nous apprend que les Argiens établirent une peine contre ceux qui offenſeroient la dignité de la Muſique ; & Athénée raporte que les Arcadiens aimaient tant la Muſique, que ceux de Cynete, qui faiſaient une partie de leur nation, furent chaſſés de leur ville pour l'avoir mépriſée.

a été le premier homme de la Grece, était très-habile à jouer des inſtrumens ; & Thémiſtocle (a) *ayant refuſé dans un feſtin, de jouer d'une lyre qu'on lui préſenta, donna mauvaiſe opinion*

(*a*) Dans l'origine des Républiques Greques, leurs maximes les plus anciennes, leurs harangues, leurs loix, & même leur hiſtoire, étaient écrites en vers ? Les rites de leur religion étaient accompagnés de danſes & de chants. Leurs oracles étaient prononcés en vers, ou plutôt chantés par les prêtres ou prêtreſſes du Dieu qu'ils interrogeaient. La mélodie unie à la Poéſie, continua d'être le véhicule de toutes les inſtitutions de religion, de morale & de politique. Par-là ces deux arts n'en formerent qu'un, qui devint l'objet naturel de l'attention & du reſpect public, & la partie la plus eſſentielle de l'éducation.

C'eſt pour cela que l'ignorance de la Muſique étoit regardée par les Grecs comme un défaut capital. Voilà le fondement du reproche fait à Thémiſtocle. On crut que c'était par cette raiſon qu'il n'avait pas ſu réprimer les crimes énormes commis dans le pays de Cynète, & ce reproche pouvait être fondé, puiſque cette ignorance emportait alors le défaut des trois grands articles de l'éducation, la religion, la morale & la politique. Telle était l'importance de l'ancienne Muſique, tant qu'elle fut appliquée à l'éducation. *Voyez l'Ouvrage de feu M. Grégory, Médecin à Edimbourg.*

Lycurgue crut que la Muſique était très-utile pour vaincre les ennemis dans les combats, & pour conſerver les bonnes mœurs. Il ordonna que tous les enfans mâles, à l'âge de cinq ans, commenceraient à apprendre à jouer de la flûte, & à l'âge de ſept à danſer ſur le mode Phrygien, étant armés de javelots, d'épées & de boucliers. Ils avaient une danſe apelée la *gymnopédie*, compoſée de deux chœurs, dans l'un deſquels les hommes danſaient tous nuds, & les enfans dans l'autre. Les filles de Sparte danſaient auſſi quelquefois toutes nues en public, devant l'autel de Diane, & ce fut à l'une de ces danſes que Théſée devint amoureux d'Héléne, qu'il enleva.

de lui, & fut regardé comme un homme qui avait été mal élevé.

Socrate ſavait la Muſique. Cicéron nous a conſervé le nom de *Damon*, qui l'enſeigna à ce Philoſophe. Plutarque raporte que Platon l'avait appriſe des deux plus habiles Muſiciens de ſon tems. De ſorte qu'il n'y avait point d'uſage parmi les Grecs plus généralement établi, que l'étude du chant, & que la Grece était alors un peuple de Muſiciens. Nous voyons de plus que ceux qui en faiſaient une profeſſion particuliere, étaient ſouvent appelés aux plus grands emplois. Elien nous aprend dans ſon hiſtoire diverſe, *liv. 1, ch. 21*, qu'Iſménias, joueur de flûte, fût envoyé Ambaſſadeur en Perſe. Tyrtée auſſi joueur de flûte, ſervit de général aux Lacédémoniens, le jour qu'ils donnerent cette fameuſe bataille contre les Meſſéniens.

Il eſt donc certain que les Grecs avaient l'art de peindre (*a*)

Ces ſpectacles qui paraîtraient aujourd'hui ſcandaleux, ne faiſaient aucune impreſſion ſur une nation habituée à de pareils objets. Auſſi les Lacédémoniens diſaient, *qu'ils étaient couverts de l'honnêteté publique, & que leurs chants imprimaient le reſpect dans les cœurs des ſpectateurs.*

(*a*) Caton raporte dans ſes origines, que parmi les Anciens, c'était auſſi l'uſage dans les feſtins de chanter avec l'accompagnement d'une flûte, les exploits & les vertus des grands hommes. *In originibus dixit Cato, morem apud majores hunc epulorum fuiſſe, ut deinceps, qui accubarent canerent, ad tibiam, clarorum virorum laudes atque virtutes.* Cicéron, tuſcul. 4.

Pluſieurs paſſages de Cicéron, de Quintilien, de Boëce & Plutarque, prou-

les ſons ; ainſi que celui de chanter, & que Pythagore fut l'inventeur de cet art, qui s'appelait *paraméſantique* ou *ſémeïotique*. Boëce nous l'apprend dans ſon Traité ſur la Muſique. Il ne nous reſte malheureuſement que quelques-uns de leurs airs (*a*) notés, mais nous avons encore leurs notes ; car outre les noms des cordes, chaque ſon était encore diſtingué chez eux, par des caracteres ou des marques abrégées. On ſe ſervait de l'alphabet Grec. Les lettres étaient ou entieres ou coupées (*b*), ou renverſées, les unes pour les voix, les autres pour les inſtrumens ; & comme elles étaient en grand nombre, & toutes

---

vent que non-ſeulement les Muſiciens & les Acteurs ; mais encore les Orateurs, avaient une maniere de noter, par laquelle on exprimait clairement les différentes inflexions de la voix, ſoit pour chanter, pour déclamer, ou pour haranguer. De plus, ils étaient toujours acompagnés d'une flûte qui les empêchait de laiſſer tomber le ton.

Duclos a nié qu'on pût noter la déclamation, & aſſure que ſi cette opération était poſſible, elle ſerait mauvaiſe, parce qu'elle rendrait les acteurs froids, & imitateurs puériles.

(*a*) M. Rouſſeau n'en raporte que deux dans ſon Dictionaire de Muſique. Le premier eſt ſur la premiere ode des pythiques de Pindare. Le ſecond eſt ſur une hymne à Nemeſis. Nous en donnerons quatre, que l'on trouvera dans notre premier Livre.

(*b*) MM. Burette & Duclos ont juſtement porté le nombre de ces lettres à 1620 ; il n'eſt donc pas ſurprenant que les jeunes gens employaſſent trois années à déchiffrer la Muſique. L'Auteur de la lettre ſur *l'état de la Muſique Grèque*, les réduit à 990, dont 495 pour les voix, & 495 pour les inſtrumens, mais il n'a pas ſongé qu'Alypius nous en a conſervé 1620. Nous avons de grandes obligations à Gui d'Arezzo, d'avoir tant ſimplifié un art ſi compliqué.

différentes, on les mettait ſur une ligne parallele aux paroles; au lieu que les notes dont on ſe ſert aujourd'hui, ayant toutes la même figure, on eſt obligé de les diſtinguer par leurs différentes ſituations dans l'échelle.

Puiſque les Grecs avaient une maniere certaine d'écrire leur Muſique, il nous en ſerait parvenu quelques débris; ſi elle avait mérité la peine d'être conſervée. Que penſer donc de tant de prodiges que nous préſente l'hiſtoire des Grecs relativement aux effets de leur Muſique?

Faut-il croire Ariſtote, quand il nous dit que les chevaux des Sybarites aimaient ſi paſſionément la Muſique, que les Crotoniates ſachant le faible de ces animaux, s'aviſerent un jour de combat, de mener avec eux une grande quantité de joueurs de flûte. Au ſon de ces inſtrumens, les chevaux des Sybarites ſe dreſſant ſur les pieds de derriere comme pour danſer, jettent leurs maîtres à terre, & paſſent en cadence du côté des Crotoniates, qui n'eurent pas de peine à vaincre leurs ennemis déjà à demi vaincus par leurs chevaux. Athénée a extrait ce conte du livre d'Ariſtote où était ſon ouvrage ſur la République de Sybaris. Pline n'a pas manqué de l'adopter dans ſon *livre 8, chapitre 42*, & le docte Varron a bien oſé aſſurer dans ſon ouvrage *de re ruſtica, livre 3*, qu'il y avait un marais en Lydie, dans lequel on voyait des îles flotantes, qui, au ſon de la flûte, ſe rangeaient en cercle, & allaient enſuite ſe réunir au rivage.

Ariſtote nous aſſure auſſi que les Tyrrhéniens ne fouetaient jamais leurs eſclaves qu'au ſon des flûtes, eſtimant qu'il était

de l'humanité de donner quelque conſolation à la douleur ; & comptant par une ſemblable diverſion leur remetre une partie de la peine. On voit aſſez quel degré de confiance on doit à de pareilles hiſtoires.

Pour voir ſi la Muſique des Anciens était capable de ſi grands effets, écoutons-les raiſonner eux-mêmes ſur cet art. C'eſt Socrate & Platon qui vont parler dans le troiſieme livre de la République de ce dernier.

PLATON.

« N'admettons-nous pas dans notre Muſique ces inſtrumens » qui ont tant de cordes, & dont on peut tirer tant de co- » naiſſances ?

SOCRATE.

» Non, ſi l'on m'en croit.

PLATON.

» Notre ville ſe doit donc garder de nourrir les faiſeurs » de tels inſtrumens ?

SOCRATE.

» Il me le ſemble.

PLATON.

» Mais que dirons-nous des joueurs & des faiſeurs de

» flûte ? Il faudra donc les bannir par la même raiſon ; puiſ-
» que les inſtrumens à pluſieurs cordes ne ſont autre choſe
» que l'imitation de la flûte ?

SOCRATE.

» C'eſt mon avis.

PLATON.

» De ſorte que nous ne retiendrons que la lyre ancienne ;
» & laiſſerons la flûte aux habitans de la campagne ?

SOCRATE.

» Rien n'eſt plus raiſonnable, puiſqu'auſſi bien on doit
» préférer les inſtrumens d'Apollon à ceux de Marſyas ». Que veut dire tout ce galimatias ? Ces inſtrumens à cordes qui ſont l'imitation de la flûte ? Cette préférence des inſtrumens d'Apollon à ceux de Marſyas ? &c. &c. »

Avouons que Platon fait bien mal parler Socrate, ou plutôt que Socrate, en Muſique, ne raiſonnait pas mieux que Platon.

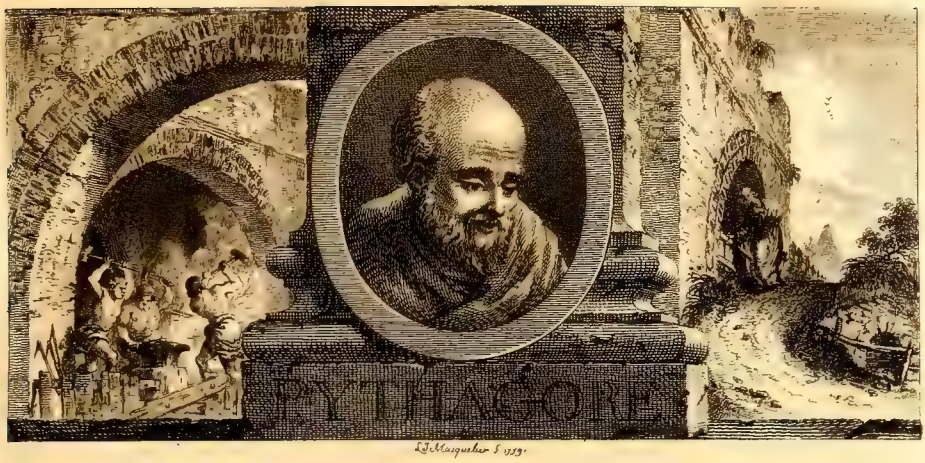
Ce Philoſophe défend l'uſage des différentes parties dans les acompagnemens, & veut qu'on ne joue jamais autre choſe ſur la lyre que ce que la voix chante. La raiſon qu'il en aporte, eſt que le mélange du grave & de l'aigu, du deſſus & de la baſſe, & la contrariété des mouvemens, peut embaraſſer l'eſ-

prit d'un jeune homme, qui n'a que trois ans à donner à la Muſique ; car c'eſt-là le terme qu'il preſcrit à un amateur.

Que penſer de tels raiſonnemens ! & après les avoir lus, ainſi que beaucoup d'autres que nous épargnons aux lecteurs, n'eſt-on pas forcé de convenir, que les Anciens étaient abſolument ignorans (*a*) en Muſique, & que tous les prodiges racontés de cet art, ſont des fables qui doivent perdre toute croyance ?

Nous avons cru qu'il pouvait être convenable de donner cette petite diſſertation ſur la Muſique des Anciens, à la tête d'un ouvrage qui doit préſenter un Traité de Muſique fort étendu, & qu'il en pourrait réſulter, que nos lecteurs ſenſés, frapés de nos réflexions, & débarraſſés d'une erreur à laquelle ils n'avaient peut-être pas encore ſongé de ſe ſouſtraire, en liraient avec plus d'intérêt les dévelopemens d'un art que nous croyons pouvoir aſſurer hardiment n'avoir jamais été auſſi avancé que dans ce ſiecle.

(*a*) Il était défendu, par les loix des Grecs, de rendre la Muſique trop agréable, de crainte qu'en amoliſſant les eſprits, elle ne corompît les mœurs. Il ſemble que Plutarque ait prévu le reproche que l'on devait faire à la Muſique de ſon tems, ſur ſa trop grande ſimplicité, lorſqu'il dit : « que ce n'était point par ignorance que la Muſique des Anciens » était ſi nue & ſi ſimple, mais qu'ils la voulaient ainſi par politique. »



ESSAI SUR LA MUSIQUE.

LIVRE PREMIER.

CHAPITRE PREMIER.

De la Muſique.

LA Muſique (*a*) ayant eu pour premier objet les louanges de la Divinité, doit être auſſi ancienne que les hommes.

Les Anciens entendaient par le mot *Muſique*, non-ſeulement l'harmonie des ſons qui affecte le ſens de l'ouïe (*b*), comme nous l'entendons ordinai-

(*a*) Le mot *Muſique* en Grec, eſt dérivé, ſelon quelques Auteurs, des neuf *Muſes*, & ſelon d'autres, du mot Hébreu, *Moſar*, qui veut dire *Art*, *Science*.

(*b*) Ariſtote & les anciens Philoſophes ont beaucoup parlé de cette harmonie, qui eſt, diſent-ils, dans notre âme, ou qui eſt notre âme même. Qu'eſt-ce que le corps? une pure matiere: qu'eſt-ce que l'âme? un pur eſprit. Voilà la plus grande différence

rement, mais encore (*a*) l'harmonie qui naît de la proportion des choſes créées.

Cette Science, dans le ſens où nous l'entendons ordinairement, fait connaître les cauſes, les effets & les propriétés des ſons, & de tout ce qui leur apartient.

Outre le plaiſir qu'elle nous procure, elle peut atteindre à un but bien plus noble, c'eſt de commander aux paſſions & d'émouvoir le cœur (*b*).

Ce double point de vue a toujours fait regarder la Muſique comme un Art important, par les Nations barbares ou civiliſées. Nous la trouvons partout intimement liée avec la Danſe & la Poéſie. Les Nations les plus barbares, dans chaque ſiecle & dans chaque climat, s'en ſervaient pour exprimer les émotions de l'âme. Par le ſecours de ces arts puiſſans, elles célébraient leurs ſolemnités publiques; elles déploraient leurs pertes communes & particulieres, la mort de leurs parens, celles de leurs guerriers;

---

qu'il puiſſe y avoir entre les ſubſtances créées. Or peut-il ſe trouver quelque *conſonance* ou quelque proportion entre deux ſubſtances ſi différentes? Il y en a une ſi grande, qu'aucune autre n'en approche. Tout ce qui frape le corps, l'âme en reſſent le contre-coup; & le contre-coup de ce qui frape l'âme, ſe rend pareillement ſenſible au corps. Que la pointe d'une épingle pique le plus légerement quelque partie du corps que ce ſoit, l'impreſſion délicate qui ſe fait ſur ces fibres, preſque imperceptibles, ſe fait d'abord ſentir à l'âme. Que l'âme à ſon tour éprouve quelque affliction, quelque ennui qui la tourmente, auſſi-tôt le corps éprouve pluſieurs mouvemens aiſés à apercevoir, & qui ſont comme les échos de cette douleur. Les traits du viſage s'alterent, les couleurs ſe changent, les convulſions ſe font ſentir, le ſang s'agite tumultueuſement, les forces s'afaibliſſent, il ſe répand quelque trouble dans toutes les forces animales.

Il en eſt de même de toutes les paſſions. Il n'en eſt aucune qui ne produiſe quelque impreſſion dans le corps. La colere pouſſe violemment le ſang au dehors; la frayeur le raſſemble au dedans; l'amour allume des flammes dans toutes les veines. Les affections de plaiſir ſont leurs impreſſions, comme les paſſions turbulentes. La joie de l'âme ſe peint ſur le corps de traits plus ou moins forts, ſelon qu'elle eſt plus ou moins vive. Eſt-il une harmonie plus parfaite? Y a-t-il des proportions plus exactes & plus marquées dans le monde? *Voyez le* Traité de Muſique *de Dom Feijoo.*

(*a*) Pythagore, Archytas, Platon, & le reſte des anciens Philoſophes prétendent, que le mouvement de l'Univers & le cours des Aſtres ne s'acompliſſent point ſans Muſique: car ils ſoutienent que Dieu a créé tous les êtres ſuivant les regles de l'harmonie.

(*b*) Les premiers principes de cet Art, ſont les mêmes que ceux de la Poéſie & de la Peinture. Ainſi que la Poéſie & la Peinture, la Muſique eſt une imitation; & elle ne ſaurait être bonne, ſi elle n'eſt pas conforme aux regles générales de ces deux arts,

elles exprimaient leur joie dans les mariages, dans leurs récoltes, leurs chaſſes & leurs victoires; elles célébraient les grandes actions de leurs Dieux & de leurs Héros; excitaient leurs Concitoyens à porter les armes avec honeur, à ſe diſtinguer par des exploits glorieux, & à ſouffrir avec conſtance les tourmens & la mort.

Dans l'origine des Républiques Greques, leurs maximes, leurs harangues, leurs loix, leur hiſtoire étaient écrites en vers. Les rites de leur Religion étaient acompagnés de danſes & de chants; leurs Oracles étaient chantés par les Prêtres & les Prêtreſſes. L'union de la Mélodie à la Poéſie, continua d'être un des principaux moyens de toutes les inſtitutions de Religion, de Morale & de Politique. Par-là ces deux Arts n'en formerent qu'un, qui devint l'objet naturel de l'attention & du reſpect public, & la partie la plus eſſentiele de l'éducation.

La diſtinction qu'on parvint à mettre entre la Muſique, la Danſe & la Poéſie, occaſiona la décadence de ces Arts; & ils ne furent plus cultivés que par des hommes bornés à en faire toute leur occupation. Les titres de Légiſlateur, de Pontife, de Poëte & de Muſicien, qui étaient d'abord conférés à la même perſone, ne purent être diviſés en profeſſions diſtinctes, ſans que la Muſique en particulier ne devînt bientôt inférieure à la qualité d'Homme d'Etat (*a*). La Muſique ſe ſépara de la Danſe, qui devint alors une des parties de la Gymnaſtique, dès qu'on eut compris l'utilité dont elle était pour rendre le corps agile, ſouple, & propre aux exercices de la guerre. Elle tint toujours un peu à la Religion; & on la conſerve encore chez pluſieurs Nations, dans la plupart des cérémonies religieuſes.

Ce fut lors de cette ſéparation, que le mot *Muſique* prit la nouvele définition qu'il a conſervée juſqu'à nous, & qui ne ſignifie aujourd'hui que *Mélodie* & *Harmonie*.

ſur le choix des ſujets, ſur la vraiſemblance, & ſur pluſieurs autres points, ainſi que nous le dit Cicéron dans ſon Oraiſon *pro Archiâ Poetâ*.

(*a*) Il faut lire une Diſſertation Anglaiſe très ſavante du Docteur Brown, dans laquelle il fait voir avec évidence, comment la Poéſie, la Mélodie & la Danſe furent inventées lors des progrès de la vie civile, par les différentes nations; comment elles parvinrent à être cultivées ſéparément; & par quels moyens, après leur ſéparation totale, le pouvoir, l'utilité & la dignité de la Muſique ſont tombés dans la corruption & dans le mépris.

CHAPITRE II.

Diviſion de la Muſique.

Les Anciens diviſent d'abord la Muſique en *Mondaine*, *Humaine & Inſtrumentale.*

La Muſique mondaine, eſt l'ordre & la proportion harmonique & agréable à l'entendement. Elle ſe trouve dans la ſtructure des Cieux & des Elémens, comme dans les mouvemens des uns & les propriétés des autres.

La *Muſique humaine*, eſt le raport des parties du corps, des facultés de l'âme, & de leurs actions comparées les unes avec les autres; ainſi que l'ordre de toutes les Sciences & Arts, & le raport des loix de tous les royaumes, républiques, &c.

La Muſique inſtrumentale, eſt ou *ſpéculative*, ou *pratique*, & comprend la combinaiſon agréable des voix & des inſtrumens.

Je ne parlerai que de celle-ci, que le Pere Martini, d'après l'Eſpagnol Franceſco Salina, partage en trois parties.

La Muſique qui émeut & réjouit l'âme par le moyen de nos ſens.

La Muſique qui réjouit & émeut l'eſprit ſeulement.

La Muſique qui émeut & réjouit l'un & l'autre.

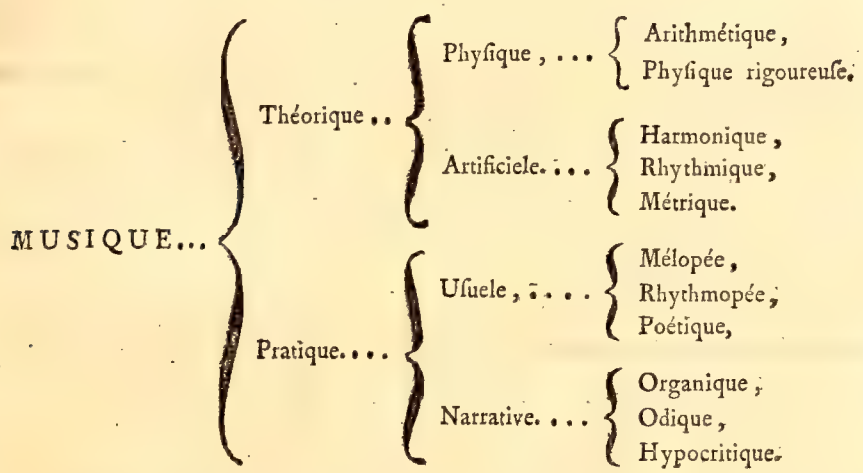
La premiere, s'arête dans l'organe pur de l'ouïe, ſans paſſer à l'eſprit.

La ſeconde, eſt deſtinée uniquement à l'eſprit: ſon harmonie ſe fait ſentir, non pas par le plaiſir de l'oreille, mais par la réflexion: elle ne vient point de la variété des ſons, mais elle conſiſte dans la proportion des nombres, & ne peut être compriſe que par l'eſprit.

La troiſieme, parvient à charmer l'eſprit & les ſens, c'eſt-à-dire, à émouvoir l'oreille par la douceur naturele de la voix & des ſons, & à émouvoir l'eſprit par la proportion juſte & harmonique des intervalles qui paſſent entre les voix & les ſons.

CHAPITRE III.

Tableau de la diviſion de la Muſique vocale & inſtrumentale, ſuivant les Anciens.



L'explication ſuivante du tableau qui vient d'être préſenté, & qui eſt tirée des Ouvrages du Pere Martini, apprendra à diſtinguer toutes les différentes parties de la Muſique Greque qui conſervent encore aujourd'hui chez nous leur premiere ſignification.

La Muſique *théorique* ou *ſpéculative*, préſente les principes, les cauſes, les propriétés & les effets de toute harmonie agréable.

La Muſique *pratique* ou *active*, eſt celle qui parvient à nous plaire en exécutant avec art les préceptes de l'autre.

La Muſique *théorique* ſe diviſe en *phyſique* & en *artificiele*.

La *phyſique*, traite des cauſes natureles du ſon & du chant: d'abord, ſuivant les nombres & leurs proportions; & de-là vient l'*arithmétique*: enſuite, ſe ſervant des loix de la nature pour expliquer leurs effets; de-là naît la *phyſique rigoureuſe* ou *acouſtique*, c'eſt-à-dire, qui apartient à l'ouïe.

L'*artificiele* ſe diviſe en *harmonique*, en *rhythmique* & en *métrique*. L'*harmonique* examine la différence des ſons à l'égard du chant, ſoit aigus ou graves, ſoit conſonans ou diſſonans. La *rhythmique* meſure les différens repos pour les breves & les longues, en conſervant un ordre à l'égard de la viteſſe & de la lenteur. La *métrique* établit la grandeur des diverſes meſures.

La Muſique *pratique* ſe diviſe en *uſuele* & en *narrative*. L'*uſuele* ſe diviſe en *Melopée*, *Rhythmopée* & *Poétique*. La *Melopée* eſt l'art de compoſer des chants; & de chanter ou jouer, avec toutes ſortes d'inſtrumens, tout ce qui a été compoſé. La *Rhythmopée* eſt le moyen de meſurer le rhythme ou meſure. La *Poétique* comprend les regles de la Poéſie.

La *narrative* ſe diviſe en *organique*, en *odique* & en *hypocritique*. L'*organique* s'exécute par les organes naturels, ou par les inſtrumens inventés par l'art. L'*odique* ſert à la Danſe. L'*hypocritique* juge de toute ſorte de Muſique pratique.

Proclus, dans ſon Traité ſur l'harmonie de Ptolémée, nous apprend que les Anciens comptaient ſix genres principaux de Muſique.

La *Rhythmique*, qui réglait les mouvemens de la Danſe.

La *Métrique*, qui réglait la cadence de la Déclamation.

L'*Organique*, qui réglait le jeu des inſtrumens.

La *Poétique*, qui réglait le nombre & la grandeur des pieds des vers.

L'*Hypocritique*, qui réglait les geſtes des Pantomimes.

L'*Harmonique*, qui donnait les regles des chants.

La Muſique *harmonique* avait ſept parties; les *Sons*, les *Intervalles*, les *Syſtêmes*, les *Genres*, les *Tons*, les *Muances* & le *Chant*.

On entendait, par *Son*, un bruit réſonant.

Par *Intervalle*, ce qui eſt contenu entre deux ſons voiſins, comme de *mi* à *fa*, de *ſol* à *la*, &c.

Par *Syſtême*, les intervalles qui ne ſont pas bornés entre deux ſons voiſins, & par conſéquent compoſés de pluſieurs intervalles; ainſi le ſyſtême *mi la* eſt compoſé des intervalles *mi fa*, *fa ſol*, *ſol la*. Il y en avait de deux eſpeces: les uns conſonans, comme la quarte, la quinte, l'octave; & les autres diſſonans, comme la ſeconde, la ſeptieme, &c.

Par *Genre*, les différentes ſuites de quatre ſons qui compoſent un *Tétracorde*, c'eſt-à-dire, une quarte. Ces ſuites étaient le genre *Diatonique*, le

Chromatique & l'*Enharmonique*. Le *Diatonique* était compoſé de trois intervalles naturels; c'eſt-à-dire, que le premier était d'un demi ton, & les deux autres chacun d'un ton. Dans le *Chromatique*, les deux premiers intervalles étaient chacun d'un demi-ton, & le troiſieme d'un ton & demi ou tierce mineure. Dans *l'Enharmonique*, les deux premiers intervalles étaient ſeulement d'un quart de ton, & le troiſieme était de deux tons entiers, ou tierce majeure. Nous avons perdu entierement ce genre, où l'on prétend qu'on diſtinguait ces quarts de ton.

Les *Tons* étaient la définition de certains lieux marqués dans le grand ſyſtême, qui était de deux octaves. C'eſt ce que nous appelons maintenant *Modes*. Les Anciens n'en comptaient d'abord que trois, le Ton ou Mode *Dorien*, le *Phrygien*, & le *Lydien* (qui revienent à nos Tons d'*ut*, de *re* & de *mi*). Mais ils en compterent bientôt autant (*a*) qu'il y a de demi-tons dans l'octave; & trois de plus, qui étaient à une octave aiguë des trois plus graves des douze premiers.

Par *Muances*, on entendait les changemens qui ſe font dans le chant. Ce qui arivait de quatre manieres: du diatonique dans le chromatique; du chromatique dans le diatonique; de quarte en quarte; & d'un ſujet triſte dans un ſujet gai (*b*).

Par *Chant* ou *Mélopée*, qui ſe ſoudiviſait en quatre parties, on entendait 1°. la *ſuite* des ſons, comme *mi fa ſol la*, *ut re mi fa*, &c.

2°. L'*entrelacement*, comme *ut mi la re*, &c.

3°. Le *batement* ou *répétition*, comme *ut ut ut*, &c.

4°. Et la *tenue*, comme lorſque la voix tient long-tems le même ſon.

CHAPITRE IV.

Antiquité de la Muſique, & comment elle fut trouvée.

SANS nous arêter à diſcuter l'opinion de ceux qui penſent que le premier homme était grand Muſicien, parceque, ſuivant S. Thomas, (*Summ. Theo. part.* 1, *queſ.* 94, *art.* 3,) *il eut la ſcience de toutes choſes*,

(*a*) Nous eſpérons de le prouver dans notre troiſieme Livre.

(*b*) Ce qu'on appela *muances* dans les derniers ſiecles, ſera expliqué dans le troiſieme Livre.

par le moyen des images miſes en lui par Dieu & non acquiſes par ſon expérience: nous nous en tenons à ce qu'on lit dans la Genèſe, *chap.* 4, *v.* 21, que (*a*) *Jubal fut le pere de ceux qui chantaient avec la harpe & l'orgue.* Ainſi Jubal peut être regardécomme l'inventeur de la Muſique inſtrumentale.

A l'égard de ſon origine, c'eſt une opinion extravagante que celle de Caméléon Pontique, de vouloir l'attribuer au chant des oiſeaux. Le chant plaît ſans doute à l'oreille : il eſt même aſſez varié pour faire plaiſir aux ſens ; mais ſans en faire à l'intelligence humaine, qui ne peut porter aucun jugement, ni par théorie, ni par pratique, ſur la plus grande partie des intervalles formés par le chant des oiſeaux.

Le ſentiment de Lucrece paraît avoir plus de vraiſemblance, quand il aſſure que l'origine de la Muſique vient des ſons formés par le vent dans les roſeaux. Ces roſeaux n'étaient que le corps ſonore; mais la cauſe était l'agitation cauſée par le vent, qui excitant l'air qui y était renfermé, produiſait des ſons diſtincts.

Zarlin raporte que, ſuivant l'opinion de quelques-uns, la Muſique doit ſon origine au ſon de l'eau; & il nomme Varron & Bocace. Je crois cette opinion auſſi extravagante que celle de Caméléon Pontique. Santovin, Gaffurio, Angelini, Bontempi, Zarlin & d'autres, affirment que Jubal, en entendant le ſon produit par les marteaux de Tubalcain, trouva la Muſique & les proportions de ſes intervalles. Ils s'apuient ſur le témoignage de l'Hiſtorien Joſephe; quoique le Pere Scorpioni aſſure qu'on ne trouve pas dans Joſephe un ſeul mot de ce fait, dont les Grecs font honeur à Pythagore. Mais comme ce Philoſophe adopta dans ſa Philoſophie pluſieurs loix des Juifs ; il eſt poſſible qu'il ait tiré des livres de Moïſe les connaiſſances dues à Tubalcain, & que les Grecs lui aient attribué cette belle découverte. Vincent Galilée, après avoir raporté cette hiſtoire ſur Pythagore, ajoute : *D'autres veulent que ce ſoit Dioclès à qui apartient cette invention, non par le moyen des forgerons, mais parceque ſe trouvant dans la boutique d'un potier-de-terre, il frapa par haſard quelques vaſes avec une baguete, & obſervant que, ſuivant la différence de leur*

(*a*) Quelques auteurs croient que Jubal donna ſon nom au premier inſtrument qui ait été inventé, de même qu'au *Jubileum* : c'eſt ainſi que les Hébreux appelaient chaque cinquantieme année, dont la fête était anoncée au ſon des inſtrumens bruyans.

grandeur,

grandeur, ils rendaient des ſons différens, il s'appliqua à rechercher les proportions muſicales par les ſons graves ou aigus.

Il me ſemble qu'il eſt plus raiſonable de croire que cette découverte ait été faite par Jubal (*a*), qui étant frere de Tubalcain, entendait ſouvent le bruit des marteaux, & vivait pluſieurs ſiecles avant Pythagore & Dioclès. On peut cependant concilier ces différens ſyſtêmes, en acordant la diviſion des ſons, & par conſéquent l'invention du chant, à Jubal, & la théorie de leurs proportions à Pythagore.

CHAPITRE V.

Les premiers chants furent ſans doute conſacrés à Dieu.

SUIVANT le texte ſacré, (*Genèſe, chap. 4, v. 26.*) *Énos, fils de Seth, commença à invoquer le nom du Seigneur.* Pluſieurs Interpretes veulent qu'Énos, par l'ordre d'Adam, ait commencé à former des aſſemblées publiques de gens pieux, qui introduiſirent les prieres & le culte divin, par le moyen des ſacrifices & des autres rits & cérémonies.

En célébrant les louanges du Créateur, l'enthouſiaſme dut s'exprimer par des chants éclatans. Macrobe ateſte, que les Payens invoquerent toujours leurs Dieux avec le chant & le ſon des inſtrumens. *Ils ſe ſervaient*, dit-il, *dans leurs ſacrifices, de ſons muſicaux qu'ils tiraient tantôt de la lyre, tantôt de la harpe, tantôt des flûtes ou autres inſtrumens.* La Chronique Alexandrine raporte ces paroles : *Les premiers de la tribu de Seth commencerent à invoquer le nom du Seigneur, ce qui eſt l'hymne angé-*

(*a*) « Lamech, (*deſcendant de Caïn*,) eut deux femmes, dont l'une s'appelait *Ada*, » & l'autre *Sella*. *Ada* enfanta *Jabel*, qui fut pere de ceux qui demeurent dans des » tentes & des Paſteurs. Son frere s'appelait *Jubal;* il fut le pere de ceux qui chan» tent ſur le luth & ſur l'orgue [*cithara & organo*]. *Sella* enfanta *Tubalcain*, qui eut » l'art de travailler avec le marteau, & qui fut habile pour faire toute ſorte d'ouvrages » d'airain & de fer ». *Genèſe, chapitre 4, v. 19 & ſuiv.*

lique..... Puiſque l'hymne n'eſt proprement que la Poéſie unie au chant, & que les premiers hommes ſe ſervaient d'hymnes pour invoquer le nom du Seigneur, ils l'invoquerent donc en chantant.

CHAPITRE VI.

De la Muſique chez les Juifs.

Le texte ſacré (*Exode, chap.* 15, *v.* 1) nous apprend, qu'après le paſſage de la mer rouge, Moïſe entona, avec tous les Iſraélites, un cantique de remerciment à la louange de Dieu (*a*). *Cantemus Domino; gloriosè enim magnificatus eſt, equum & aſcenſorem dejecit in mare. Chantons le Seigneur, puiſqu'il s'eſt rendu ſi grand & ſi glorieux, & qu'il a précipité dans la mer le cheval & le cavalier.*

Ce cantique fut acompagné par Marie, ſœur d'Aaron, réunie avec toutes les autres femmes, & par les chœurs. *Marie prophéteſſe, ſœur d'Aaron, prit en main le tambourin, ainſi que toutes les autres femmes, qui la ſuivirent avec des tambourins & des chœurs.*

Le mot *chœur* avait deux ſignifications chez les Anciens. C'eſt, ſuivant

(*a*) La langue du peuple Juif, qu'on nous repréſente par-tout ignorant & barbare, devait être bien noble, à en juger par les beaux cantiques de Moïſe, qui, ſelon les aparences, étaient l'unique poéſie de ce tems-là. Ce qui caractériſe l'eſprit d'un ſiecle, ce ſont les progrès des arts, du génie & de l'imagination : on n'en trouve aucun monument, depuis Moïſe juſqu'à Homere, que les cantiques dont nous venons de parler, & les Pſaumes de David; il eſt donc permis de croire, qu'alors il n'y avait de Poéſie que chez les Juifs. Dans un Mémoire donné à l'Académie des Belles-Lettres, M. Racine le fils aſſure, que les livres de Moïſe renferment des beautés de ſtyle, infiniment ſupérieures à celles que l'on trouve dans Homere. Il prétend auſſi, que ce Légiſlateur eſt le premier Poëte lyrique; & que la premiere idée du poëme dramatique lui apartient auſſi, s'il eſt vrai que, pour conſoler les Iſraélites errans dans le déſert, il ait compoſé le livre de Job; car preſque tous les Rabins le lui attribuent.

Depuis Moïſe juſqu'à David, on ne trouve de poéſies que dans la bouche de deux femmes; de Débora qui chante ſa victoire, & de la mere de Samuel, qui rend graces à Dieu de l'avoir tirée de l'opprobre de la ſtérilité.

Strabon, *une ſimple peau avec deux conduits ou deux chalumeaux*; &, ſuivant S. Jérôme, *deux petits tubes de métal, par l'un deſquels on donne le vent, & par l'autre le vent ſort.* Cet inſtrument s'apele, de nos jours, *Cornemuſe* ou *Muſete*, depuis qu'il a été perfectioné.

L'autre ſignification du mot *chœur*, ſelon Strabon, eſt la même que nous lui donnons, une *multitude de chanteurs, que l'on appele chœur, comme chant de perſones du même âge.* Quelques Auteurs ont pris l'inſtrument *chœur* pour le *ſiſtre.*

David (*a*) conſacra la Muſique au ſervice de l'arche, lorſqu'il la fit tranſporter de la maiſon d'Abinadab à celle d'Obédédom. On lit dans le ſixieme chapitre du ſecond Livre des Rois, qu'avec tout Iſraël David précédait l'Arche : *ils marquaient leurs tranſports de joie, en faiſant réſoner toute ſorte d'inſtrumens de Muſique, les harpes, les lyres, les tambourins, les ſiſtres & les cymbales.*

Dans le tranſport qui s'en fit trois mois après, de la maiſon d'Obédédom à la cité de David, l'Hiſtoire Sacrée raporte (au même chapitre, *v.* 14), que *David danſait de toutes ſes forces devant le Seigneur; & que tout Iſraël & lui conduiſaient l'Arche de l'alliance du Seigneur, avec des cris de joie & au ſon du buccin.* La verſion des Septante ne dit pas *qu'il danſait, mais qu'il frapait ſur les inſtrumens harmonieux.*

Dès que l'Arche fut placée dans la cité de David, ce Roi *dit aux Princes des Lévites, qu'ils euſſent à établir parmi leurs freres, des Chanteurs avec les inſtrumens de Muſique.... pour que le ſon de l'allégreſſe retentît hautement. Héman, Aſaph & Éthan* furent nommés *pour chanter en jouant des cymbales métalliques. Zacharie, Oziel*, &c. pour chanter les Myſteres avec le pſaltérion. *Mathathias, Éliphalu*, &c. avec la harpe de huit cordes, chantaient les cantiques de victoire. *Chonénias*, le premier des Lévites, préſidait à la prophétie, c'eſt-à-dire, au chant où l'on entonait la mé-

(*a*) David & Salomon étaient Muſiciens; car on trouve dans pluſieurs endroits de l'ancien Teſtament, qu'ils ont compoſé, ainſi que pluſieurs Prophetes, des cantiques dont ils ont fait les airs. David jouait d'un inſtrument appelé *Kinnor* ou *Cithara*, & nous apprend dans un cantique (qui ſe trouve à la fin des Pſaumes dans la verſion des Septante), qu'il en avait inventé un autre. « J'étais, dit-il, le plus jeune de » mes freres.... J'avais ſoin des troupeaux de mon pere; je me fis un inſtrument de » Muſique, & mes doigts fabriquerent un pſaltérion.

lodie. *Sébénias*, *Josaphat*, &c. prêtres, sonaient de la trompete devant l'Arche: *Jéhiel* jouait du psaltérion & de la lyre, &c. (1 *liv. des Paralip. ch.* 15 & 16).

De cette maniere, la Musique, qui avait commencé à peine sous Moïse à servir aux fonctions publiques de la religion, avec le ministere des trompetes & le chant du peuple, eut sous David un établissement régulier pour le service du sanctuaire (*a*).

Lorsque Salomon fit la dédicace du Temple de Jerusalem, tous les Princes d'Israël étant assemblés avec les Prêtres & les Lévites, il choisit parmi eux deux cents quatre-vingt chefs, qui eurent à leurs ordres, environ quatre mille Musiciens. Les Lévites chantaient les louanges du Seigneur le matin & le soir, pendant l'offrande des holocaustes, & cent vingt Prêtres sonaient des trompetes. Cette pompe célebre fut exécutée avec beaucoup de respect & de dévotion; & depuis ce tems les cérémonies sacrées furent acompagnées de Musique (*b*).

Depuis cette dédicace, il se passa un siecle où l'on ne trouve aucun monument concernant la Musique. Cependant Elisée nous fournit un trait digne de remarque, raporté dans le 4e livre des Rois, chapitre 3. Josaphat, Joram, & le Roi d'Idumée, se trouvant sans eau dans le désert de Moab, prierent le Prophete de les aider à sortir d'embaras. Elisée ému de colere à la vue de Joram, enemi du vrai Dieu, & voulant la calmer, afin de se disposer à mieux recevoir l'esprit du Seigneur, leur dit : *Amenez-moi un Musicien ; & lorsque le Musicien joua* de son instrument,

(*a*) On connaît assez les Psaumes, pour que nous n'ayons pas besoin d'en faire connaître les beautés. Nous nous contenterons de dire, qu'il n'est pas de monument de poésie lyrique où le génie se déploie avec plus de variété. On y passe sans cesse du pathétique au sublime ; & on y reconaît par-tout une imagination vaste, capable d'embrasser les plus grands objets, & de les peindre avec les couleurs les plus fortes & les plus vraies, ainsi qu'un cœur tendre qui sent vivement, & s'exprime de même.

(*b*) Il paraît que David avait aussi de la Musique dans son palais. Nous en pouvons juger par la réponse du vieillard, qui s'excusa de le suivre à sa cour, sur ce qu'il n'avait plus l'oreille assez fine pour goûter la mélodie des Musiciens & des Musicienes.

Tout nous prouve, sous David, le regne de la Musique & de la Poésie. On peut lire dans Josephe, que Salomon fit faire deux cents mille trompetes, & quarante mille instrumens, lyres, &c. & une espece, dont la matiere était un métal composé d'or & d'argent. Ce Prince remplit sa cour de Musiciens & de Musicienes, ce qu'il appele *les délices des enfans des hommes*. (Eccles. chap. 2, v. 8).

la main du Seigneur fut ſur Éliſée, & il dit, &c. C'eſt le premier exemple de l'uſage dont ſe ſervirent quelquefois les Prophetes pour exciter en eux l'enthouſiaſme divin.

Les Chanteurs jouerent auſſi un grand rôle dans la bataille, ſuivie d'une grande victoire que Joſaphat remporta ſur les Ammonites & ſur les Moabites. Ils ſervirent d'avant-garde, diſpoſés dans le même ordre que dans le temple. Les Lévites n'eurent pas plutôt commencé leurs chants, que la terreur s'empara des enemis, qui tournerent leurs armes les uns contre les autres, & mirent fin à cette guerre en ſe maſſacrant tous.

Le ſon des trompetes ſacrées, rempliſſant auſſi de terreur l'armée de Jéroboam, donna une victoire complete à Abias, Roi de Juda.

On ſait que Samarie oſa lutter contre Jéruſalem, en voulant égaler dans ſes fêtes, la magnificence des ſolemnités célébrées dans le temple. Mais Jéruſalem l'emporta toujours par ſes Poéſies & ſa Muſique.

On connaît le cantique d'Ezéchias, celui de Judith, ceux d'Iſaïe & de Jérémie (le Simonide des Hébreux). Ces cantiques étaient ſur de la Muſique plaintive & pathétique qui atendriſſait juſqu'aux larmes. Dans ceux de Jérémie, Jéruſalem y eſt repréſentée pleurante, aſſiſe ſur le grand chemin; elle adreſſe ſes plaintes aux paſſans, & ne trouve point de conſolateur. Les chemins pleurent avec elle (car la poéſie de ce Prophete anime & perſonifie tout); l'enceinte ſacrée, le parvis, les murailles du temple, les vierges, les prêtres, les enfans, les meres, la terre, l'univers, tout pleure, tout gémit.

Les Juifs, pendant la Captivité, compoſerent beaucoup de Pſaumes, que nous avons encore. Les Poëtes Muſiciens ſe conſolaient, & conſolaient leurs freres. Tantôt ils ſoupirent vers Jéruſalem, tantôt ils peignent la barbarie de leurs vainqueurs; quelquefois ils repréſentent à Dieu qu'il y va de ſa gloire à venger ſon peuple.

Tous ces cantiques furent recueillis par Eſdras; & ce recueil d'hymnes (appellées *Pſaumes* par les Grecs), nous offre la plus belle Poéſie lyrique. Ce goût de Muſique dura juſqu'aux derniers tems de Jéruſalem, puiſque *Tacite* (hiſt. V.) nous en dépeint les prêtres jouant de la flûte & du tambour.

Hérode-le-Grand fit conſtruire un théâtre à Jéruſalem, & un amphithéâtre hors de la ville, pour des Jeux ſemblables à ceux des Grecs. Mais

c'eſt à cette époque, que l'on vit diſparaître la Poéſie & la Muſique Hébraïques, qui furent remplacées par celles des Grecs; & peut-être les Juifs n'y gagnerent-ils pas.

CHAPITRE VII.

De la Muſique des Juifs dans les Repas, les Obſeques & les Vendanges.

La joie & la triſteſſe étant les caracteres diſtinctifs de la Muſique, les Anciens, même les plus barbares, établirent l'uſage d'avoir de la Muſique dans les repas (*a*) & les funérailles. Iſaïe dit, chap. 5. v. 12. *La harpe, la lyre & le tambourin, la flûte & le vin dans vos repas.* L'Eccléſiaſtique dit, chap. 49. v. 2. *Et comme la Muſique dans un feſtin, &c.*.... Il eſt donc prouvé que les Hébreux avaient de la Muſique dans leurs repas.

Quant à celle des funérailles, l'on peut croire avec fondement, que la Muſique s'employait dans les cérémonies funebres. Il paraît que l'on ſe ſervit d'inſtrumens dans la pompe funebre de Jacob, que Joſeph célébra par ordre de Pharaon.

Jacob ayant dit à ſon fils en mourant, *enſéveliſſez-moi avec mes peres*: la Genèſe raporte que *Joſeph partit de l'Egypte pour acompagner le corps de ſon pere, & avec lui tous les plus anciens de la maiſon de Pharaon, & tous les plus âgés de l'Egypte.... Ils vinrent à l'aire d'Atad, ſituée au delà du Jourdain, ils employerent ſept jours à y célébrer les obſeques de Jacob avec abondance de pleurs..... Dans la ſuite on a donné à cet endroit, le nom de* Pleurs de l'Egypte.

Il fut donc enſeveli ſuivant les deux rits, Hébreu & Égyptien.

Le rit Hébreu exigeoit :

1°. Le jeûne juſqu'au ſoir.

2°. De pleurer publiquement.

(*a*) Athénée dit que les Anciens mêlaient la Muſique dans les feſtins, pour réprimer l'intempérance & l'incontinence.

3°. De célébrer les vertus du défunt.

4°. Les lamentations avec un chant lugubre.

Le rit Égyptien ordonait auſſi les lamentations; & cette nation, qui poſſédait alors les arts utiles & agréables, n'aurait eu qu'une Muſique défectueuſe, ſi elle n'avait pas connû les inſtrumens. Dans cette pompe funebre on ſe ſervit donc des inſtrumens. Il en faut donc conclure que, long-tems avant les Egyptiens & les Hébreux, le chant & les inſtrumens étaient en uſage.

S. Matthieu a dit, chap. 9, *Jéſus étant venu dans la maiſon du Chef de la Synagogue, & ayant vu les joueurs de flûte & la troupe tumultueuſe, leur dit : Retirez-vous ; car cette jeune fille n'eſt pas morte, mais elle dort.*

Le Rabin Maimonide nous apprend : Que *le mari était obligé d'enſevelir ſa femme morte, & de faire les pleurs & le deuil..... Le plus pauvre, parmi les Iſraélites, n'y employait pas moins de deux flûtes & d'une pleureuſe ; & le riche doit ſe conformer à ſes facultés.*

Joſephe dit la même choſe, & raporte que, le bruit de ſa mort s'étant répandu, on raſſembla à grands frais, pour ſes funérailles, un grand nombre de joueurs de flûtes qui commencerent les obſeques.

David compoſa un cantique lugubre, qui ſe chanta à la mort de Saül & à celle de Jonathas. Il y en eut un auſſi à la mort de Joſias, comme on le voit dans le deuxieme livre des Paralipomènes, chap. 35. *Tout Juda & Jéruſalem pleurerent Joſias ; & le Prophete Jérémie compoſa, à cette occaſion, des lamentations qui furent chantées pendant long-tems par les Muſiciens & les Muſicienes. Et cet uſage était paſſé comme une loi dans tout Iſraël.*

Pluſieurs ſages Interpretes aſſurent, que les Pſaumes 8, 80 & 83 furent compoſés par David pour être chantés pendant les vendanges.

CHAPITRE VIII.

De la Muſique chez les Chaldéens & autres Orientaux.

La Muſique était certainement en uſage à Babylone, puiſque S. Jean parlant à cette ville, dit dans ſon Apocalypſe, chap. 18 : *On n'entendra plus*

dans tes murs la voix des joueurs de harpe & des Muſiciens, chantant avec la flûte & la trompete.

Les Phéniciens inventerent un inſtrument nommé *Phénicien*, & un autre nommé *Nablum*, que l'on croit être le *pſaltérion* ancien, ou la *viole* de nos jours (*a*). Ils s'en ſervaient pour exciter leurs Mimes à danſer & à ſauter, pour célébrer les fêtes de Bacchus. Ils ſe ſervaient auſſi, dans les funérailles, d'une certaine flûte longue qu'ils appelaient dans leur langue, *Gingré*; cette flûte rendait un ſon perçant & lugubre. Au rapport de Juba, roi de Mauritanie (hiſtoire du théâtre, livre quatrieme), les Syriens inventerent l'inſtrument appellé *triangle*, dont la forme s'eſt conſervée juſqu'à nous. Capitolinus nous dit, que Lucius Verus emmena de Syrie des joueurs d'inſtrumens à cordes & à vent. Certaines courtiſannes, qui jouaient de la flûte en ſe proſtituant, s'appelaient, chez les Syriens, *Ambulage*. Pollux raporte, que les Aſſyriens ſe ſervaient d'un inſtrument à trois cordes, appelé *Pandore*, trouvé par les Arabes & nommé par eux *Tricordes*. Pythagore attribue cette invention aux *Troglodytes*, & prétend qu'on faiſait cet inſtrument avec le laurier qui croît dans la mer.

Les Babyloniens avaient des Muſiciens dans leurs repas, qui commençaient par la gaité, & finiſſaient par la débauche. « Les femmes qui fré» quentaient ces aſſemblées, s'y préſentaient d'abord avec une contenance » modeſte; mais bientôt elles quittaient leurs robes & leurs autres habits, » & oubliant enfin toute pudeur, ne faiſaient aucune difficulté de paraître » entierement nues. Ce n'étaient pas des femmes publiques qui exerçaient cet » infame métier, mais les dames les plus diſtinguées, qui regardaient, ainſi » que leurs filles, cette horrible proſtitution, comme quelque choſe d'ho» nête & d'obligeant ».

(*a*) Baptiſte Folengius, ſur le pſaume 33, dit que cet inſtrument était eſtimé le plus noble de tous; parceque quand les ſoixante-dix ſymphoniſtes, qui jouaient de la *trompete*, des *orgues*, des *tymbales*, de la *lyre*, &c. étaient aſſemblés pour faire leur concert, le roi jouait ſeul de celui-ci: *Rex ſolus pſalterio regio canebat.* Quelques-uns prétendent auſſi, que ce que nous appelons la *viole*, était la cithare des Anciens. Achile Tatius, au premier livre des Amours de Leucipe & de Clitophon, fait le récit d'un banquet, & dit qu'à la fin du repas, un beau garçon s'avança avec un inſtrument, qu'il nomme *Cithara*, & qu'eſſayant les cordes avec les mains, il les fit un peu réſoner; puis ayant pris l'archet, il acorda ſa voix avec ſon inſtrument.

Fœminarum

Fœminarum, convivia ineuntium, in principio modeſtus eſt habitus; dein ſumma quæque amicula exuunt, paulatimque pudorem profanant: ad ultimum (honos auribus ſit) ima corporum velamenta projiciunt. Nec meretricum hoc dedecus eſt, ſed matronarum virginumque, apud quas comitas habetur vulgati corporis vilitas. Quinte-Curce, livre cinquieme, chapitre premier.

Les Scythes inventerent le *Pentacorde*, inſtrument à cinq cordes, & ſe ſervaient d'une mâchoire de chien, au lieu de *plectrum* (*a*).

Les Grecs s'attribuerent toutes ces découvertes, ainſi que les arts & les ſciences qu'ils tenaient des Orientaux.

CHAPITRE IX.

De la Muſique chez les Égyptiens.

Le Pere Kircher prétend, qu'après le déluge les Égyptiens furent les premiers reſtaurateurs de la Muſique, & qu'ils furent inſtruits dans cet art par Cham & ſon fils Meſraïm. Il eſt certain qu'ils furent ſi habiles dans les arts & dans les ſciences (*b*), qu'Orphée, Homere, Pythagore de Samos, Solon & pluſieurs autres, pénétrerent chez eux, malgré le péril que couraient les étrangers qui y abordaient, & en raporterent tout ce dont ils avaient pu s'inſtruire (*c*).

(*a*) Le *Plectrum* était un petit bâton pointu & crochu par les deux bouts, avec lequel on courait moins de riſque de prendre une corde pour une autre, qu'en la touchant avec les doigts.

(*b*) Les anciens peuples de l'Égypte avaient des Muſiciens, & il eſt vraiſemblable que c'eſt chez eux que Moïſe & les Hébreux ont puiſé la ſcience de la Muſique. D'après le raport de pluſieurs écrivains Orientaux & Occidentaux, on peut juger que le chant y fut toujours d'uſage pour célébrer les louanges de Dieu.

(*c*) Les Philoſophes Égyptiens regardaient le monde comme un vaſte tout qui était Dieu; & l'eſprit, dont ce tout était animé, en était le moteur.

La réputation de leur ſageſſe était ſi étendue, que les hommes de génie en tout genre, allaient puiſer dans leurs leçons & dans leurs écrits, les connaiſſances qu'ils n'avaient pu trouver ailleurs. Après Orphée, Muſée, Dédale, &c. Homere y alla nourrir & agrandir ſa vaſte imagination. Le reſte de la terre ne lui eût pas offert les grands

Les Egyptiens ayant trouvé que certaine Muſique tendait à corrompre les mœurs, banirent entierement la Muſique tendre, molle & efféminée; & ne conſerverent que la Muſique mâle & forte, qu'ils regardaient comme propre à enflâmer leurs ames. Platon nous apprend, dans le ſeptieme livre des Loix, que ce peuple croyant avoir aſſez fait de découvertes, défendit d'en faire de nouveles, perſuadé qu'il était dangéreux d'introduire quelque nouveauté. Voici ſes paroles : *Il fut défendu aux Peintres, & aux Maîtres de quelque art que ce fût, d'introduire aucune choſe nouvele, ou de penſer à aucun art nouveau.*

Le paſſage de l'Exode, chap. 32 : *Je vois le veau & les chœurs, &c.* prouve que les Égyptiens ſe ſervaient de Muſique dans le culte de leurs idoles; puiſque ce veau d'or n'avait été fabriqué que pour être l'image de celui des Égyptiens, & que les Iſraélites l'honorerent vraiſemblablement du même culte qu'on lui rendait en Égypte.

Voici l'origine de la Muſique chez les Égyptiens, ſelon Diodore de Sicile : « Les Égyptiens honorent beaucoup Mercure, comme inventeur de » très belles choſes..... Ce fut lui qui, le premier, obſerva le cours des étoiles, » l'harmonie du chant, & les proportions des nombres : il y ajouta encore la » Medecine, & la Lyre avec des cordes de boyaux. Mais il n'en mit que trois, » à l'imitation des trois ſaiſons de l'année : le ſon aigu pour l'été, le grave » pour l'hiver, & le ſon mitoyen pour le printems..... Oſiris ayant

---

tableaux qu'il vit en Égypte; & s'il eſt vrai qu'il y ait acquis toutes les connaiſſances dont ſes ouvrages ſont remplis, l'Iliade & l'Odyſſée ſont les monumens les plus précieux de la gloire des Égyptiens. Quelques auteurs prétendent qu'Hermès ou Mercure était plus ancien que Moïſe : ce qu'on ſait ſûrement de lui, c'eſt qu'il était Légiſlateur, Prêtre & Philoſophe; ce qui lui fit donner le nom de *Triſmégiſte*, ou trois fois très-grand. Une choſe aſſez ſinguliere, c'eſt qu'Hermès a prédit l'avenement de J. C. le jugement dernier, la réſurrection univerſele, les récompenſes & les peines de l'autre monde; ce qui fait que S. Auguſtin héſite à décider, ſi c'eſt par la connaiſſance des cieux, ou par l'inſpiration du diable, qu'il a acquis cette pénétration dans l'avenir : Lactance ne balance pas à le mettre au rang des Prophetes.

On l'a pendant long-tems regardé comme le pere de la Magie, ſcience abſurde, qui ne doit ſon être qu'à l'ignorance & à la faibleſſe de l'eſprit humain; & ſes connaiſſances en Chimie, ſcience preſque inconnue alors, ont fait croire qu'il poſſédait la pierre philoſophale, autre abſurdité long-tems en vogue, & maintenant mépriſée comme elle le mérite.

» partagé ſon royaume, s'en alla avec ſon frere, que les Grecs appe-
» lent Apollon. Il aimait le chant; & fut ſuivi par quantité de Muſiciens,
» parmi leſquels il y avait neuf jeunes filles vierges, qui avaient toutes
» ſortes de connaiſſances, & que dans la ſuite les Grecs appelerent
» Muſes; Apollon fut établi leur Maître, & celui de la Muſique. Oſiris
» voyant auſſi que les Satyres étaient propres à danſer, à chanter, & à
» faire toutes ſortes de ſauts & de jeux, les retint à ſa ſuite ».

Les Égyptiens avaient auſſi une chanſon, faite pour les obſeques de Linus. Hérodote en parle ainſi : *Il y a ſur-tout une chanſon, appelée* Linus, *que l'on chante en Phénicie & en Chypre, & qui a différens noms chez différentes nations. Les Grecs s'en ſervent pour chanter ce Linus.*

Linus, en Égyptien, s'appelait Manès. Athénée raporte, ſur le témoignage de Juba, que les Égyptiens ſe ſervaient d'un inſtrument appelé *Monaule*, pour acompagner les vers nuptiaux, ou épithalames. Ils inventerent auſſi un chant grave, dont ils ſe ſervaient dans les pompes & dans les ſacrifices. Ce chant fut adopté par les Grecs, par les Étrangers & par les Romains.

Mais ce que les Nations Européenes doivent aux Égyptiens, c'eſt l'établiſſement de la ſemaine, que bien peu de perſones connaiſſent comme une inſtitution muſicale.

Dion, au trente-ſeptieme livre de ſon Hiſtoire Romaine, nous apprend que les Égyptiens, en faiſant correſpondre une Planete à chacun des jours de la ſemaine, les avaient diſpoſées de quatre en quatre, pour former cette conſonance qu'on appele *quarte*. (*Harmoniam eam quæ* Diateſſaron *vocatur*).

Avant de repréſenter ici cet arangement, il faut obſerver que ces mêmes Égyptiens faiſaient correſpondre les ſons qui compoſaient leur échele muſicale (comme ſeraient nos ſyllabes *ſi ut re mi fa ſol la*) à l'ordre des planetes, de la maniere ſuivante:

ſi ut re mi fa ſol la
Saturne, Jupiter, Mars, le Soleil, Vénus, Mercure, la Lune.

Si l'on forme de ces ſons, en commençant par *ſi*, un ordre de quartes, on aura la ſemaine, telle que les Égyptiens l'ont inſtituée, & dans laquelle le *ſi*, ou Saturne, répond au premier jour, qui eſt notre *Samedi*; le *mi*, ou le Soleil,

au ſecond jour; le *la*, ou la Lune, au troiſieme: & ainſi de ſuite, comme dans l'exemple ſuivant, où, en répétant pluſieurs fois les ſons de l'échele précédente, on trouve toutes les quartes qui conſtituent la ſemaine.

SAMEDI DIMANCHE LUNDI
SI ut re MI fa ſol LA
Saturne, Jupiter, Mars, le Soleil, Vénus, Mercure, la Lune.

MARDI. MERCREDI
ſi ut RE mi fa SOL la
Saturne, Jupiter, Mars, le Soleil, Vénus, Mercure, la Lune.

JEUDI. VENDREDI.
ſi UT re mi FA ſol la (SI, &c.
Saturne, Jupiter, Mars, le Soleil, Vénus, Mercure, la Lune, (Saturne, &c.

C'eſt dans cette ſuite de conſonances, *ſi mi la re ſol ut fa*, repréſentée par les Planetes qui correſpondent aux jours de la ſemaine, que les Egyptiens ont voulu dépoſer, pour ainſi dire, les principes fondamentaux de leur échele, & de l'intonation qu'on doit donner à chacun des ſons qui la compoſent; puiſqu'une gamme, une échele quelconque, n'eſt jamais que le réſultat d'une ſuite de conſonances, ſoit quintes, ſoit quartes, &c.

Nous devons la connaiſſance de cette anciene inſtitution muſicale au *Mémoire ſur la Muſique des Anciens*, par M. l'Abbé Rouſſier, d'où nous avons extrait ce que nous nous ſommes contentés d'expoſer ici. On trouvera dans l'Ouvrage de cet Auteur, ainſi que dans ſes *Lettres à l'Auteur du Journal des Beaux-Arts & des Sciences*, tous les détails & les dévelopemens, qui concernent le fond des principes conſignés dans la ſemaine planétaire des Égyptiens depuis plus de quarante ſiecles.

CHAPITRE X.

De la Muſique chez les Grecs.

LES philoſophes Grecs penſent, que la Muſique eſt auſſi anciene que l'homme même; & que la nature nous a donné la voix, non-ſeulement pour exprimer les penſées de l'âme, mais encore pour nous réjouir par le chant.

Il prétendent auſſi, que toute choſe ſur terre ou dans le ciel, fut créée avec une proportion harmonique; & par-là ils trouvent tout dans la Muſique (*a*). C'eſt pourquoi ils la diviſerent en *Humaine*, *Mondaine* & *Inſtrumentale*, comme il a été dit ci-devant, chapitre ſecond.

Plutarque avait un tel reſpect pour la Muſique, qu'il nous a dit: *qu'elle devait être regardée comme ayant été inventée par les Dieux, & que les Anciens l'avaient toujours traitée auſſi reſpectueuſement que les autres ſciences.*

Il dit ailleurs, que les hommes de l'Antiquité la plus reculée, n'ont d'abord employé la Muſique que pour chanter en l'honneur des Dieux, & célébrer les grandes actions des hommes: car ils n'avaient pas encore connaiſſance de la Muſique théâtrale (*b*).

La Muſique ne ſervant alors qu'à louer les Dieux (*c*) & les héros, était grave, ſimple & majeſtueuſe (*d*). Les Anciens voulaient que cet art

---

(*a*) Ce que les Anciens appelaient *Muſique*, était une ſcience bien autrement étendue qu'elle ne l'eſt de nos jours.

Aujourd'hui la Muſique ne comprend que l'art d'aranger des ſons, & de les exécuter avec la voix ou ſur les inſtrumens. Chez les Anciens, la Muſique renfermait de plus *l'art poétique*, l'art de la *ſaltation* ou du *geſte*, & l'art *d'écrire la déclamation*, art entierement perdu aujourd'hui.

Le meilleur des livres anciens, qui traite de la Muſique & qui nous ait été conſervé, eſt celui d'*Ariſtide-Quintilien*, qui vivait ſous le regne de Domitien & ſous celui de Trajan. Il définit ainſi cet art: *Ars decoris in vocibus & motibus*; un art qui enſeigne à ſe ſervir de la voix, & à faire avec grâce tous les mouvemens du corps. Ariſtide-Quintilien a écrit en grec, & a été fort bien traduit en latin par Meibomius, qui a raſſemblé dans un volume divers traités de Muſique d'auteurs Grecs.

(*b*) Il eſt à préſumer, que le nom grec *theatron* (*ſpectandi locus*) & le verbe *theorein* (*ſpectare*) ont pris leur étimologie dans le mot *Theos* (Dieu).

(*c*) *Plutarque* nous dit, que les plus anciens Philoſophes métaient entre les mains de leurs dieux ou de leurs ſimulacres, divers inſtrumens de Muſique, parcequ'ils ne concevaient point d'occupation plus digne de la Divinité, que cet art.

Les livres ſacrés ne nous parlent d'aucun autre art qui ſoit en uſage dans le ſéjour céleſte; & la Muſique eſt le ſeul plaiſir ſenſible qu'ils donnent aux bienheureux.

(*d*) Platon, Ariſtote, Plutarque, & pluſieurs autres Philoſophes, ſe plaignirent de la corruption qui s'était gliſſée dans la Muſique de leur tems, & qui l'avait ſi fort avilie. Lorſqu'elle était grave, majeſtueuſe & ſimple, & qu'unie à la poéſie décente, elle n'était employée qu'en l'honeur des Immortels, alors elle ſe contenait dans les

ne s'écartât point des bonnes mœurs & de la décence; & ils ſe révolterent contre ceux qui, ajoutant des cordes aux inſtrumens, la rendirent ſuſceptible d'exprimer des ſentimens de volupté, qu'ils regardaient comme contraires à l'honêteté.

En conſidérant la maniere dont les Anciens enviſageaient la Muſique; on ne ſera pas étoné de l'importance qu'ils métaient à cet art, & de l'influence qu'ils lui attribuaient ſur les mœurs. Leurs eſprits exaltés par la forme de leur gouvernement républicain, par les grandes actions dont ils étaient les témoins, par leur ſyſtême religieux, & par la pompe de leur langage & de leur verſification, portaient de l'énergie & de la ſublimité juſque dans les moindres objets. En admirant l'harmonie du grand ouvrage céleſte, & l'acord inaltérable entre toutes les parties qui le compoſent, ils tenterent d'établir entre les ſons le même acord qui exiſte entre les corps; & ce principe fut la baſe de leur art muſical, dont ils raporterent l'origine aux Dieux, comme aux créateurs de l'harmonie.

Rien de plus grand, en effet, que l'harmonie conſidérée ſous ce

---

bornes que lui avaient preſcrites les grands Maîtres, & ſur-tout les Légiſlateurs & les Philoſophes, qui étaient pour la plûpart Poëtes & Muſiciens. Mais les ſpectacles de théâtre, & le culte de certaines divinités, de Bacchus entr'autres, dérangerent fort les ſages reglemens. Ils firent naître la Poéſie dithyrambique, Poéſie des plus licentieuſes dans l'expreſſion, dans le rhythme & dans les ſentimens. Il lui fallut une Muſique de même genre, & par conſéquent fort éloignée de cette noble ſimplicité de l'anciene. La multitude des cordes, les traits, les variations (qu'on appelait alors diminutions), la broderie, s'y introduiſirent à l'excès, & la gâterent, au jugement des Philoſophes de ce tems-là. Peut-être leur trop grande prévention en faveur de la reſpectable Antiquité, les aura-t-elle un peu ſéduits au déſavantage d'une Muſique, plus propre à ſurprendre & à réjouir l'imagination, qu'à toucher le cœur. Quoi qu'il en ſoit, ces plaintes des Anciens reſſemblent à celles de pluſieurs de nos Modernes, qui, lorſque Rameau eut vaincu les préjugés & la cabale, regrétaient ſérieuſement la Muſique de Lully. On en pourrait dire autant de ceux qui regretent maintenant la plus grande partie des ouvrages de Rameau, qui ne ſeront jamais redonés. La Muſique n'eſt bonne que quand elle amuſe. Il n'y a point de beau fixe en Muſique, comme en Peinture, Sculpture & Architecture. Chaque ſiecle a ſon goût, qui ſe voit rejeté par celui du ſiecle ſuivant: voilà pourquoi, dans ce genre, il ne faut rien regréter, rien exclure, & peu critiquer; mais jouir autant qu'il eſt poſſible, & ſur-tout s'amuſer des graves diſputes que l'on voit tous les jours ſur de ſi riſibles ſujets.

point de vue : ſans elle rien n'exiſte ; ſans elle rien ne peut exiſter. C'eſt en partant de cette néceſſité d'harmonie, que Pythagore, ſuivant Macrobe, inventa ſon ſyſtême de Muſique ; & c'eſt d'après les regles preſcrites par Pythagore, que Platon établit dans ſon Timée les loix de la conſtitution du monde.

Le trait le plus ancien que les hiſtoriens nous aient conſervé ſur la Muſique des Grecs, eſt celui de l'enfance de Jupiter, cru Dieu par les Grecs, & pere des dieux & des hommes. Ce Jupiter, ſuivant le ſentiment des Chronologiſtes, fleuriſſait à-peu-près dans le même tems qu'Abraham. *Dès qu'il fut né, ſa mere Cybele craignant qu'il ne fût tué par ſon oncle Titan, l'envoya ſur le mont Ida en Crete, pour être élevé par les Curetes (a) & par les Dactyles Idéens ; & dès qu'il pleurait, ainſi que font les enfans de cet âge, les Curetes & les Dactyles faiſaient du bruit avec des tambourins dont ils acompagnaient leurs chanſons* (Berecinthe) (*b*).

Ce récit prouve la ſimplicité de la Muſique dans ces premiers tems.

La Fable nous apprend enſuite, que Minerve s'étudiant à tirer du ſon de la flûte qu'elle avait inventée, & qui était de buis ou d'os, ſuivant *Fulgence, Ovide, Properce, Claudien & Plutarque ; &c....* & s'étant aperçue que la néceſſité où elle était de gonfler ſes joues, la rendait difforme, briſa

---

(*a*) Les *Curetes*, *Galles*, *Dactyles*, *Corybantes*, étaient les Prêtres de Cybele. La cérémonie qu'ils faiſaient en Syrie pour recevoir de nouveaux Galles, eſt ainſi décrite par Lucien. « A la fête de la Déeſſe ſe rend un grand nombre de gens, tant » de la Syrie que des régions voiſines ; tous y portent les figures & les marques de » leur religion. Au jour aſſigné, cette multitude ſe rend au temple ; quantité de Galles » s'y trouvent & y célebrent leurs myſteres, ils ſe tailladent les coudes, & ſe donnent » mutuelement des coups de fouet ſur le dos. La troupe qui les environe, joue de la » flûte & du tambour : d'autres ſaiſis comme d'un enthouſiaſme, chantent des chanſons » qu'ils compoſent ſur le champ. Tout ceci ſe paſſe hors du temple, & la troupe » qui fait toutes ces choſes n'y entre pas. C'eſt dans ces jours-là qu'on crée des » Galles ; le ſon des flûtes inſpire à pluſieurs des aſſiſtans une eſpece de fureur : alors » le jeune homme qui doit être initié, quite ſes vêtemens, & pouſſant de grands » cris, vient au milieu de la troupe, où il tire une épée, & ſe fait eunuque lui- » même. Il court enſuite par la ville, portant entre les mains les marques de ſa mu- » tilation, & les jete dans une maiſon, dans laquelle il prend l'habit de femme ».

(*b*) Ils couraient tout échevelés, par des précipices ; d'autres faiſaient entendre le ſon du cor, ou du tambour, ou des cymbales, ſi bien que les montagnes retentiſſaient de leurs cris & de leurs débauches.

ſa flûte, menaçant du plus grand ſupplice celui qui aurait l'audace d'en refaire une autre.

Nous avons vu que, ſelon les Grecs, la lyre fut inventée par Mercure; mais il eſt bon d'obſerver qu'il y a eu pluſieurs *Mercures* (ainſi que pluſieurs *Hercules*) déſignés ſous le même nom.

» Le premier (*a*) eut pour pere le Ciel, & pour mere la Lumiere. Le ſe-» cond, qui habitait un antre ſouterrain, & qui était le même que Tro-» phonius, était fils de Valens & de Phoronis. Le troiſieme, qu'on dit avoir » eu Pan de Pénélope, était né du troiſieme Jupiter & de Maïa. (C'eſt » celui qui inventa la lyre, & qui eſt célébré par Homere dans ſon hymne » ſur ce Dieu). Le quatrieme, dont les Egyptiens croyaient ne pouvoir » ſans crime proférer le nom, était fils du Nil. Le cinquieme, qu'ils nom-» merent en leur langue, *Thoth*, ainſi que s'appele chez eux le premier » mois de l'année, était celui que la ville de Phénée révérait, & qui s'é-» tant ſauvé en Égypte pour avoir tué Argus, y fit recevoir ſes loix & » fleurir les beaux arts. (Quelques-uns diſent que c'eſt celui qui inventa » la lyre). »

Mais, comme notre deſſein n'eſt pas de raporter toutes les abſurdités Mythologiques des Anciens, nous nous contenterons de parler des faits conſacrés par l'hiſtoire, & nous laiſſerons les fables pour ce qu'elles ſont. Les hiſtoriens nous apprenent, que leur Muſique produiſait des effets de trois eſpeces; 1°. elle adouciſſait les mœurs; 2°. elle excitait ou réprimait les paſſions; 3°. elle guériſſait de pluſieurs maladies.

Jetons quelques coups d'œil ſur ces prétendus miracles, & eſſayons de les ramener au vrai.

Dans le quatrieme livre de ſon hiſtoire, Polybe (*b*), hiſtorien ſage,

---

» (*a*) Mercurius unus, Cælo patre, Die matre, natus; cujus obſcœniùs excitata natura » traditur, quòd aſpectu Proſerpinæ commotus ſit: alter, Valentis & Phoronidis filius, » is qui ſub terris habetur, idem Trophonius: tertius, Jove tertio natus & Majâ, ex quo » & Penelopâ Pana natum ferunt: quartus, Nilo patre, quem Ægyptii nefas habent no-» minare: quintus, quem colunt Pheniatæ, qui & Argum dicitur interemiſſe, ob eamque » cauſam in Ægyptum profugiſſe, atque Ægyptiis leges & litteras tradidiſſe; hunc Ægyptii » *Thoth* appellant, eodemque nomine anni primus menſis apud eos vocatur. » (*Cicéron* de la Nature des Dieux, *liv. troiſieme*, *paragraphe* 3.)

(*b*) Voyez M. Burette, dans les Mémoires de l'Académie, tome V des Mémoires.

exact,

exact, & qui mérite toute créance, raconte que les Cynaithiens, peuples de l'Arcadie, ſe diſtinguaient des Grecs par leur cruauté & par leurs crimes, & cela parcequ'ils ne pouvaient pas ſouffrir la Muſique.

« L'étude de la Muſique, dit-il, a ſon utilité pour tout le monde, » mais elle eſt abſolument néceſſaire aux Arcadiens. Car il ne faut pas » adopter le ſentiment d'Éphore, qui au commencement de ſes Écrits, » avance cette propoſition indigne de lui : *Que la Muſique ne s'eſt introduite parmi les hommes, que pour les tromper & les ſéduire par une eſpece d'enchantement.*..... Les Arcadiens ſont preſque les ſeuls chez qui » la Jeuneſſe, pour obéir aux loix, s'acoutume, dès l'enfance, à chanter » des hymnes & des péans à l'honeur des Dieux & des héros du pays. » On lui apprend enſuite les airs de Philoxène & de Timothée; après » quoi, tous les ans, pendant les fêtes de Bacchus, on voit cette Jeuneſſe » partagée en deux bandes, celle des enfans & celle des jeunes hommes, » danſer avec grande émulation ſur le théâtre, au ſon des flûtes, en » célébrant des Jeux qui prenent leur nom de chaque troupe..... Ce » n'eſt point une honte parmi eux, que l'aveu d'ignorer les autres arts: » mais ils ne peuvent nier de ſavoir chanter, parceque ce leur eſt » une néceſſité à tous d'en acquérir le talent; ni, en avouant qu'ils le » ſavent, ſe diſpenſer d'en donner des preuves, parceque cela paſſerait » chez eux pour une infamie..... Les Légiſlateurs voulant amolir & » tempérer la férocité & la dureté des Arcadiens, firent tous les regle- » mens dont je viens de parler; & inſtituerent, outre cela, tant pour » les hommes que pour les femmes, pluſieurs aſſemblées & pluſieurs » ſacrifices, ainſi que des danſes de jeunes garçons & de jeunes filles.... » Mais les Cynaithiens ayant négligé tous ces ſecours.... devinrent ſi » féroces & ſi barbares, qu'il n'y a nulle ville en Grece où l'on ait » commis des crimes auſſi grands que dans la leur.... Nous avons raporté » toutes ces choſes....pour engager les Cynaithiens à donner la préférence à » la Muſique, ſi jamais Dieu leur inſpire de s'appliquer aux arts qui » humaniſent les peuples; car c'eſt la ſeule voie par laquelle ils puiſſent » dépouiller leur anciene férocité ».

La Poéſie avait au moins autant de part dans cet adouciſſement de mœurs, quoique Polybe en donne tout l'honeur à la Muſique. Comment aurait-elle produit de ſi grands effets, dans un tems où elle n'é-

tait encore qu'à ſon berceau (*a*) ? Car par le témoignage des hiſtoriens, on ſait combien elle était alors imparfaite chez les Grecs. Le rhythme & l'expreſſion pouvaient un peu ſuppléer à ce qui lui manquait du côté de l'étendue & de l'art; mais ce ne devait pas être aſſez pour produire ces effets, qui nous paraiſſent ſurnaturels aujourd'hui que l'art s'eſt bien autrement dévelopé.

Reſte à ſavoir, ſi ces effets doivent paſſer pour auſſi ſurprenans qu'on ſe le perſuade : il eſt certain que la mélodie, & encore plus l'harmonie, en nous rendant attentifs, calment ou ſuſpendent les mouvemens inquiets qui agitent notre ame, & lui font goûter un plaiſir que ne troublent ni le remords, ni la jalouſie, & auquel chacun peut ſe livrer tout entier, ſans faire tort à perſone. Il ſemble au contraire, que cette eſpece de volupté nous touche plus vivement, quand les autres la partagent avec nous. Il eſt donc poſſible, que la Muſique puiſſe inſpirer aux nations ſauvages l'humanité & la politeſſe; & l'on ne peut nier que, de tous les peuples de l'Europe, les plus polis & les plus civiliſés ſont, ſans contredit, les Italiens & les Français, qui ont les premiers, & avec plus d'aſſiduité, cultivé la Muſique.

2°. Elle excitait ou réprimait les paſſions, diſent les hiſtoriens anciens; & pour le prouver, ils raportent les hiſtoires de Terpandre (*b*), de Solon, de Pythagore, d'Empédocle, de Damon, de Timothée, d'Hérodore, &c. Mais, nous le redirons encore, leurs vers étaient les principales cauſes de ces effets. S'ils ont exiſté, la Muſique n'y entra que pour peu de choſe (*c*); car le chant, qui était encore renfermé dans

---

(*a*) Les premiers Légiſlateurs d'Arcadie vivaient à-peu-près dans le tems du ſiége de Troye.

(*b*) On peut voir toutes ces hiſtoires, ou plutôt ces contes, aux articles de ces Muſiciens, dans notre cinquieme livre.

(*c*) Les paſſions humaines ſe combatent réciproquement incompatibles. Qu'une paſſion domine fortement, en portant vivement le cœur vers ſon objet, elle afaiblit, ſi elle ne détruit pas, les impreſſions que les autres paſſions peuvent lui faire. Qui n'a pas fait quelquefois cette expérience au dedans de ſoi-même ? Heureux celui dont l'inclination dominante eſt honête ! Elle occupera tellement le cœur, qu'elle n'y laiſſera que peu ou point de place pour les autres paſſions. Il n'eſt aucune inclination plus honête, ou plus propre à produire cet effet avantageux, que la Muſique. Le plaiſir qu'elle

l'étendue d'une octave, n'était pas ſuſceptible de beaucoup de variétés. A l'égard des effets de la flûte, comme ce n'était que ſur des gens agités par les fumées du vin que roulent preſque tous ces exemples, ils peuvent ſe concevoir. Il ne faut aujourd'hui que le ſon aigu du galoubet, acompagné d'un tambour de baſque, pour achever de rendre furieux des gens ivres, qui commencent à ſe harceler. Mais lorſque leur premier feu eſt paſſé, pour peu que l'inſtrument ralentiſſe la meſure, & joue ſur un ton plus grave, on les verra bientôt tomber dans le ſommeil, auquel les vapeurs du vin les avaient provoqués. C'eſt à peu-près ainſi qu'il faut expliquer tous ces merveilleux effets.

3°. Nous ne nous amuſerons pas à réfuter les prétendues preuves des vertus de la Muſique contre les maladies (*a*), comme la fievre, la peſte, la ſyncope, la folie, la ſurdité, la ſciatique, la morſure des viperes, &c. Et quoique le ſavant M. Burette ait bien voulu paraître croire une partie

---

cauſe, fait oublier les objets des autres paſſions, & donne inſenſiblement au cœur une certaine aſſiete tranquille, qui diminue la colere, la haine, la mélancolie, l'ambition & l'orgueil.

Voilà ce que les Poëtes ont voulu nous faire entendre par les effets prodigieux qu'ils ont attribués à Orphée, Amphion, &c. quand ils ont dit du premier, qu'il attirait & qu'il aprivoiſait les bêtes les plus féroces, au ſon de la lyre; & du ſecond, qu'en touchant le même inſtrument, il avait réuni les pierres, & formé les murs de Thèbes. Ils n'ont prétendu nous apprendre autre choſe, ſinon que le premier, par la douceur de la Muſique, avait humaniſé les génies féroces de certains hommes, deſquels il avait changé les inclinations & les mœurs brutales, en une maniere de vivre honête & convenable à des créatures raiſonables; & que le ſecond avait, par un ſemblable moyen, raſſemblé ces mêmes hommes, qui vivaient auparavant ſéparés les uns des autres dans des cavernes, comme les bêtes ſauvages: c'eſt ce qui a fait dire au célebre Métaſtaſe,

Se la cetra non era
D'Amphione è d'Orfeo, gli uomini ingrati
Vita trarrian pericoloſa è dura,
Senza Dei, ſenza leggi, è ſenza mura.

» Sans la lyre d'Orphée & d'Amphion, les hommes groſſiers encore, traîneraient une vie pleine de dangers & d'amertume, ſans habitations, ſans loix & ſans culte. (*El Parnaſ. acuſ. y defend.*)

(*a*) Horace ne croyait pas à cette vertu de la Muſique; car dans l'Ép. 2e. de ſon Livre I, *v.* 51, il dit: *Qui cupit, aut metuit, juvat illum ſic domus & res,*
Ut lippum pictæ tabulæ, fomenta podagrum,
Auriculas citharæ collectâ ſorde dolentes.
« .....La Muſique peut-elle flater des oreilles tourmentées par la douleur » ?»

de ces effets, il a manifeſté clairement ſa façon de penſer à la fin de ſon Mémoire, lorſqu'il dit :

« J'oſe me flater d'avoir laiſſé ſi peu de merveilleux à l'anciene Muſique, que bien loin qu'elle puiſſe à l'avenir ſe faire valoir par-là, il » ne lui reſte, à cet égard, preſque aucune reſſource. » Et en effet, il faudrait avoir trop de crédulité pour ſe perſuader que, par le moyen de l'harmonie, on pût chaſſer la peſte, lorſqu'elle ravage un royaume. L'opinion qui ſubſiſte encore ſur la piqûre de la tarentule, qui ne peut ſe guérir que par la Muſique, n'eſt pas plus vraie que les contes que les Anciens nous ont faits. Il eſt vrai que quelquefois, ceux qui ont été piqués par cette araignée, à force de danſer au ſon des inſtrumens, ſe ſont procuré des ſueurs, qui ont chaſſé la plus grande partie du venin, & leur ont donné du ſoulagement ; mais on doit l'attribuer à la danſe, comme exercice, & non pas à la Muſique (*a*). Toute autre explication de ces

(*a*) Qu'il nous ſoit permis de raporter ici deux hiſtoires de Tarentules, fameuſes en Italie.

Une femme fut mordue dans une cave par une de ces araignées, & ne s'en aperçut pas d'abord. L'après-dîner, il lui vint à la jambe une petite tumeur groſſe comme une lentille, acompagnée de défaillance, & d'une difficulté de reſpirer. Elle ſe jeta ſur un lit, & commença à trembler ſi fort, que deux hommes vigoureux pouvaient à peine la tenir. Elle ſentit enſuite une douleur aux mains & aux pieds. On alla chercher un Médecin, qui fit ouvrir la tumeur, & employa quelques emplâtres. Ce remede n'opéra rien. La malade perdit l'uſage de la langue ; elle éprouva de nouveau une grande ſoif, du dégoût, & un ſerrement de cœur. Le pere & la mere ſoupçonant d'abord, que leur fille avait été mordue de la tarentule, envoyerent chercher des Muſiciens, quoique la malade aſſurât ne pouvoir danſer, à cauſe des douleurs qu'elle ſentait aux pieds & aux mains. Cependant les Muſiciens ariverent, & demanderent à la malade, de quelle couleur & de quelle groſſeur était la tarentule dont elle avait été mordue, afin de pouvoir préluder dans un ton convenable à l'eſpece. La malade répondit ; qu'elle ne ſavait pas ſi elle avait été mordue par une tarentule ou par un ſcorpion. Les Muſiciens, dans cette incertitude, eſſayerent deux ou trois airs, ſans le moindre effet ; mais au quatrieme, la malade parut attentive. Elle ſoupira d'abord, & fit quelques ſauts : enſuite elle commença à danſer d'une maniere ſi extravagante, & d'une telle force, qu'elle fut bientôt délivrée de tout mal.

Un Médecin de Naples ne voulait pas ajouter foi à la morſure de la tarentule, qu'il n'en eût fait l'épreuve ſur ſon propre corps. Dans le mois d'Août de 169., il ſe fit aporter à Naples des tarentules de la Pouille ; il s'en appliqua deux ſur le bras gauche,

prétendus effets, ne pourra être que dans la classe des probabilités que l'esprit offre à ceux qui ne demandent qu'à se laisser persuader, parce-qu'ils n'ont pas la force de discuter.

Le *Rhythme* ou la Mesure, faisait le point capital de la Musique des Anciens, & en était l'âme, tandis que la simple Mélodie n'en était, pour ainsi dire, que le corps.

Aristide-Quintilien le définit : *L'assemblage de plusieurs tems, qui gardent entr'eux certain ordre ou certaines proportions.* Pour entendre cette définition, il faut savoir que les Anciens ne pouvaient pas rester à leur volonté sur les syllabes, comme nous le faisons aujourd'hui.

Leurs breves étaient de moitié moins longues que leurs longues, c'est-à dire, que la breve valait un tems, & la longue deux ; ils ne pouvaient jamais s'écarter de cette regle, & leur Musique exécutait fidélement ce que fait aujourd'hui un bon Orateur lorsqu'il déclame des vers latins.

Par ce moyen, ils ne pouvaient jamais s'écarter de la Mesure ; & c'est pour cela qu'ils y étaient si sensibles. Nous sommes bien loin de leur

---

en présence de six témoins. Les morsures lui firent le même effet, que si une fourmi ou une mouche l'avait piqué ; & il sentit bientôt après, quelque douleur aux articulations des doigts de la main gauche. Le lendemain l'endroit piqué devint rouge, & le jour suivant, sa main devint enflée. Le quatrieme jour, l'enflure & la douleur disparurent, il ne resta que la tache rouge. Le malade fut en cet état pendant quinze jours entiers. Le quinzieme jour, il parut à l'endroit blessé une croûte noire, qui revint chaque fois qu'on l'ôta. Un mois après, ce Médecin sentait de tems en tems de petites faiblesses dont la cause étoit assez incertaine. Il quita Naples pour aller prendre l'air à la campagne, & y rétablir ses forces. Il revint au bout de trois mois parfaitement guéri, sans avoir jamais senti dans la suite le moindre accident de la morsure.

Si la premiere guérison a été due à la Musique, celle-ci ne peut lui être attribuée. Il est à présumer, que le Médecin ne fut guéri que par l'exercice qu'il fit à la campagne, & que la femme de notre premiere histoire fut aussi guérie par l'exercice qu'elle fit en dansant au son des instrumens. C'est donc aux exercices violens, & qui causent des sueurs considérables, que l'on doit attribuer la vertu de guérir les piqûres de tarentule, & non pas au son des instrumens, ni à aucun autre effet de Musique. M. *Mead*, fameux Médecin Anglais, a fait un traité *sur la tarentule*, dans lequel il convient qu'il y a beaucoup d'imposture dans la maladie qu'on lui attribue, & qu'un grand nombre de mendians, sous prétexte d'avoir été mordus, obtenaient d'abondantes aumônes ; il paraît croire que la Musique procure du soulagement aux malades, mais par l'exercice qu'elle leur fait faire. Au surplus, il est libre à chacun de penser à ce sujet tout ce qu'il lui plaira.

reſſembler ſur cet article. Car outre que notre langue, infiniment moins harmonieuſe que le Grec, n'exige pas cette ſcrupuleuſe exactitude; les Français n'ont pas un grand Ouvrage de théâtre, en Muſique, où nous ne puſſions prouver pluſieurs fautes contre la proſodie, & dans quelques-uns, pluſieurs à chaque ligne.

Le Rhythme ſe partageait en trois genres : le *ſimple*, le *compoſé* & le *mixte*.

Le *ſimple*, était celui qui n'admétait qu'une ſorte de pieds, par exemple deux pyrriques ou quatre breves.

Le *compoſé*, celui qui réſultait de deux ou de pluſieurs eſpeces de pieds; par exemple, d'un dactyle & d'un anapeſte; d'un ïambe & d'un trochée; d'un ïambe, d'un crétique & d'un amphibraque, &c.

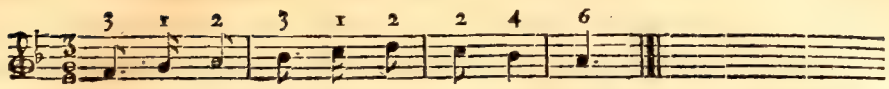
Le *mixte*, celui qui pouvait ſe réduire en deux tems, ſoit égaux ſoit inégaux, ou en pluſieurs autres rhythmes. Par exemple, le rhythme formé de ſix tems ſyllabiques ou de ſix breves, 1°. pouvait ſe batre à deux tems égaux, compoſés chacun de trois breves; ou à deux tems inégaux, compoſés, l'un de quatre breves, l'autre de deux. 2°. Il pouvait ſe réſoudre ou en trois autres rhythmes égaux, chacun de deux breves, ou en deux autres rhythmes inégaux, compoſés chacun de trois breves, c'eſt-à-dire, d'une breve & d'une longue, ou d'une longue & d'une breve (*a*).

Pour empêcher que la marche du rhythme ne fût rompue dans le chant de ces vers appelés *catalectiques*, parcequ'ils demeuraient courts, faute d'une ſyllabe ou breve ou longue; on avait ſoin d'y ſuppléer par l'addition d'un tems rhythmique, équivalent à une breve ou à une longue, & qui rempliſſait l'intervalle pendant lequel la voix du Muſicien ne ſe faiſait point entendre. Ces tems vides répondaient à ce que nous nommons maintenant *Pauſe* ou *Soupir*.

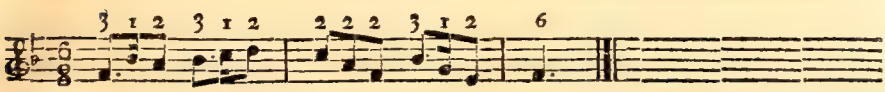
Les Anciens ne pouvaient avoir le *rhythme pointé*, que nous appelons la *Meſure lourée* : en voici la preuve. Nous avons déjà dit, que la plus longue valeur de leurs notes était la durée de deux tems ſyllabiques, puiſque c'était celle de toute ſyllabe longue; au lieu que la note ſur laquelle apuie la Meſure pointée ou lourée, doit être équivalente à trois de ces tems.

(*a*) C'eſt ce que repréſentent aujourd'hui nos Meſures de $\frac{3}{4}$ & de $\frac{6}{8}$.

EXEMPLE.



AUTRE.



Ainſi, ils ne pouvaient faire uſage, en chantant, de la Muſique *pointée*, puiſque les meſures de leurs vers s'y oppoſaient. Peut-être en faiſaient-ils uſage dans leur Muſique inſtrumentale ; mais rien ne le prouve.

Le chant des Anciens devait être ſi peu varié, & devait tellement dépendre des paroles (*a*), que Virgile nous dit dans ſa neuvieme Eglogue, vers 45.

—— *Numeros memini, ſi verba tenerem.*

Si je ſavais les paroles, je me reſſouviendrais bientôt du chant.

Les Grecs marquaient leur rhythme à la tête de la Piece de Poéſie par l'*Alpha* & le *Beta*, qui répondaient à nos chiffres 1 & 2. Le premier marquait une breve, parcequ'elle n'a qu'un ſeul tems ; & le *Beta* marquait une longue, parcequ'elle a deux tems : cette marque s'appelait *Canon*, c'eſt-à-dire, *Regle*, *Modele*.

(*a*) La meſure des vers grecs ou latins était aſſujétie à la quantité, qui rendait les ſyllabes longues ou breves ; au lieu que la meſure de nos vers eſt aſſujétie à un certain nombre de ſyllabes, ſoit longues, ſoit breves. Cependant cela n'empêche pas que le chant ne doive faire ſentir exactement, par la durée des ſons, la quantité de chaque ſyllabe ; & c'eſt ignorance ou négligence de la part du Muſicien, d'en violer les regles. Mais cette quantité n'eſt pas aſſujétie à la régularité de celle des Anciens, qui ne pouvaient donner qu'un tems à une breve, & deux à une longue ; il y a, outre cela, dans notre langue, beaucoup plus de ſyllabes douteuſes, que dans le grec & le latin ; & c'eſt un avantage pour le Muſicien qui ſait en tirer parti. Voſſius a donc eu tort d'aſſurer, que notre chant eſt tout à fait ſemblable à celui qui était en uſage il y a trente ſiecles ; il faut n'avoir nulle idée de notre Muſique, pour en porter un pareil jugement. *Voyez M. Burette, tome V, des Mémoires de l'Académie, page 165.*

Les Romains nommaient le rhythme en latin, *numerus*, & avaient auſſi pour leurs rhythmes des ſignes qui ſe nommaient *numerus*, & d'autres, *æra*; ce qui veut dire, *nombre*.

Saumaiſe prétend que, comme ce mot voulait dire chez les Romains non-ſeulement *meſures* & *nombres*, mais encore le *chant*, c'eſt de lui qu'eſt venu le mot *air* en Français, & *aria* en Italien. Ménage n'eſt pas de ſon avis, & probablement a tort.

Ariſtide Quintilien fait un parallele entre les propriétés des rhythmes & les diverſes démarches des hommes. Il prétend, que celle qui répond au ſpondaïque, eſt un ſigne de modération & de fermeté d'âme; que celle qui va par trochées ou par péons, marque plus de vivacité & de feu; que celle dont le rhythme ſuit le pyrrique, anonce quelque choſe de bas & d'ignoble; que celle où l'inégalité ſe joint à la vîteſſe, indique le déréglement & la diſſolution; qu'enfin une démarche qui réſulte de toutes ces eſpeces, eſt la démarche d'un extravagant. Heureuſement nous ne ſentons pas toutes ces nuances, qui devaient mettre infiniment d'entraves au génie, & par conſéquent au plaiſir.

Nous finirons de parler du rhythme, en oſant aſſurer, que dans ces fameux effets tant vantés de la Muſique des Anciens, après la Poéſie, le rhythme était ce qui devait les faire naître; car le rhythme ſeul, ſans le ſecours des paroles ni de l'harmonie, eſt capable d'agiter l'âme, comme on l'éprouve en entendant des tambours, timbales, cymbales, &c.

Nous croyons auſſi, que le rhythme de la Muſique des Anciens était plus parfait que le nôtre, parcequ'il ne dépendait pas d'eux de l'altérer; mais qu'en revanche, celui de notre Muſique inſtrumentale l'emporte infiniment ſur celui de leur Muſique, de cette même eſpece.

Nous l'emportons également ſur eux dans la *Mélopée* ou *Art de compoſer un chant*, dont l'exécution recevait le nom de *mélodie*.

Un chant, n'eſt que l'aſſemblage de pluſieurs ſons harmonieux, qui ſe ſuccedent les uns aux autres, ſuivant certaines regles, & qui forment des modulations plus ou moins agréables.

L'obſervation ſcrupuleuſe des regles, rend ces modulations régulieres; mais ce qui fait qu'elles plaiſent, n'eſt dû qu'au génie, qui, plus il connaît les préceptes, plus il a le droit de les violer, étant toujours sûr de ſe faire pardoner ſes licences par les beautés qui en réſultent.

Autrefois

Autrefois les regles ſuppoſaient dans le Compoſiteur une parfaite connaiſſance de toutes les parties de la Muſique, 1°. les *ſons*, 2°. les *intervalles*, 3°. les *genres*, 4°. les *ſyſtêmes* ou *acords*, 5°. les *tons* ou *modes*, 6°. les *nuances* ou *changemens*, 7°. la *Mélopée*.

1°. Les Anciens n'avaient que treize *ſons* différens, dans l'étendue de deux octaves.

ſi, *ſi* ×, *ut*, *ut* 𝄪, *re*, *mi*, *mi* ×, *fa*, *fa* 𝄪, *ſol*, *la*, *la* ×, *ſi*♭ :
$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$

ainſi les ſons appelés *ſi* ×, *mi* ×, & *la* ×, n'étaient éloignés du *ſi* & de l'*ut*, du *mi* & du *fa*, du *la* & du *ſi*♭, que d'un *quart de ton*, origine de leur enharmonique. Ce quart de ton, trop difficile à ſentir dans les acords, & ſenſible ſeulement dans quelques inſtrumens, en jouant lentement, eſt inuſité dans notre Muſique.

2°. On voit que ces treize ſons étaient ſéparés l'un de l'autre par douze *intervalles*, dont les deux premiers étaient chacun d'un quart de ton ou *Dièſe*; car c'eſt-là la ſignification que les Anciens donnaient au mot *Dièſe*, que les Modernes ont déſigné par une ſimple croix, ×; & ce que nous appelons aujourd'hui *Dièſe*, étant le double de celui des Anciens, eſt marqué par une double croix, 𝄪. Les deux intervalles ſuivans étaient chacun d'un demi-ton, ou d'un de nos Dièſes modernes; le cinquieme était d'un ton; le ſixieme & le ſeptieme chacun d'un quart de ton; les deux ſuivans chacun d'un demi-ton; le dixieme d'un ton; & les deux derniers chacun d'un quart de ton: ce qui formait en tout cinq tons & demi.

3°. Ces différentes intonations donnerent naiſſance aux trois *genres*, ſavoir, le *ton* au *Diatonique*, le *demi-ton* au *Chromatique*, & le *quart de ton* à l'*Enharmonique*.

Quelques-uns de ces ſons étaient communs aux trois genres, & quelques autres étaient particuliers à chacun des genres, & les caractériſaient.

Le *ſi*, l'*ut*, le *mi*, le *fa*, le *la*, le *ſi*♭ & le *re* ſe rencontraient dans tous les genres; le *ſi* ×, le *mi* × & le *la* × n'entraient que dans l'*Enharmonique*; l'*ut* 𝄪 & le *fa* 𝄪 que dans le *Chromatique*; & le *ſol* que dans le *Diatonique*. Par conſéquent, ce dernier genre ne comportait que huit ſons différens, le *Chromatique* neuf & l'*Enharmonique* dix.

Le Muſicien paſſait quelquefois, dans l'étendue d'un même chant, d'un

genre à un autre, & faisait un mêlange des différentes modulations particulieres à chacun de ces genres (*a*).

4°. Les sons combinés les uns avec les autres, formaient ensuite ce que les Anciens appelaient *systêmes*, & ce que nous nommons *intervalles*, *acords*: ils étaient ou *consonans* ou *dissonans*. L'anciene Musique n'admétait que six consonances; la *Quarte*, la *Quinte*, l'*Octave*, l'*Octave de la Quarte* ou la *onzieme*, l'*Octave de la Quinte* ou la *douzieme*, & la *double Octave* ou la *Quinzieme*. Tous les autres intervalles & acords étaient regardés comme dissonans, même les *tierces* & les *sixtes*, c'est-à-dire, comme des intervalles propres à être employés pour former des chants, mais non pour être entendus ensemble, comme les consonances, dont les Anciens se servaient pour acorder leurs instrumens; mais ils n'atachaient pas au mot *dissonant*, l'idée que nous en avons aujourd'hui, puisque la tierce majeure & la tierce mineure entraient dans la constitution du genre enharmonique & du genre chromatique, dont les Anciens faisaient le plus grand cas.

De tous ces systêmes ou acords particuliers résultait le systême général, ou le grand systême de l'anciene Musique, lequel, (dans le genre diatonique, le plus usité des trois), était composé de seize sons & de quinze à larigueur.

Ces seize sons étaient désignés par dix-huit noms différens, qui exprimaient la situation de chacune des dix-huit cordes de l'instrument, destiné à représenter le systême entier de l'harmonie. Le nombre des dénominations (dans le genre diatonique) surpassait de deux celui des sons, parceque, dans le premier des deux cas de disjonction des *Tétracordes*, l'*ut* & le *re* étant les deux derniers sons du troisieme *Tétracorde*, & n'en étant que les deux sons moyens dans le second cas, on leur donnait à chacun deux noms, qui marquaient ces diverses circonstances. Ces dix-huit noms donnaient au Musicien la facilité de dicter à un autre toutes sortes d'airs, sans être obligé de les lui chanter; ce qui serait plus difficile avec nos syllabes *ut*, *re*, &c. à cause des octaves; mais aussi il leur était impossible de faire servir les noms de leurs cordes à ce que nous appelons *solfier*, parceque ces noms étaient si longs, qu'ils n'auraient pu se prononcer en observant le rhythme.

5°. Ce serait ici l'occasion de parler de leurs *modes*, en suivant l'ordre que M. Burette a établi dans un de ses excellens Mémoires; mais nous diffé-

(*a*) Voyez l'*Introd. Harmon.* d'Euclide, pages 9 & 10 de l'édition de Meibomius

rerons de dire ce que nous en penſons, juſqu'au Chapitre *de la Compoſition*, où nous eſpérons les offrir dans le plus grand jour.

6°. Nous dirons ſeulement des *muances*, que c'étaient des changemens qui pouvaient ariver dans la ſuite d'un chant ou d'une modulation. Ces changemens arivaient, 1°. *dans le genre*, lorſque le chant paſſait d'un genre à un autre; 2°. *dans le ſyſtême*, lorſque la modulation ſortait d'un Tétracorde conjoint (ou uni à ſon voiſin par un ſon commun) pour entrer dans un Tétracorde disjoint ou ſéparé de ſon voiſin, par l'intervalle d'un ton, & au contraire; 3°. *dans le mode*, lorſqu'ayant chanté une partie d'un air dans un mode, on chantait le reſte dans un autre; 4°. *dans la Mélopée*, lorſqu'on paſſait du *ſérieux* au *gai*, du *grave* à l'*impétueux*, &c.

7°. La *Mélopée* avait ſes regles particulieres. Tout air devait être compoſé dans l'un des trois genres, que l'on devait reconaître d'abord; mais le Chromatique & l'Enharmonique ayant été fort négligés, l'on ne ſe ſervit plus guere que du Diatonique. Il fallait enſuite que le chant fût dans un mode: c'eſt ainſi que, de nos jours, un morceau de Muſique eſt dans un ton; les *Sauvages* ſont en *ſol* mineur; l'ouverture de *Pygmalion* eſt en *ſol* majeur, &c. Venaient enſuite d'autres regles fort inutiles à ſavoir, & qu'on peut lire très-détaillées dans le Mémoire de M. Burette. Cependant la Mélopée était réduite à un petit nombre de préceptes; parcequ'il ne s'agiſſait pas alors de compoſition à pluſieurs parties, & que le Muſicien n'avait pour objet que de chercher des chants, qui s'acordaſſent bien avec la quantité des ſyllabes dans les Poéſies qu'il métait en Muſique. Ariſtide Quintilien reconaît, dans la Mélopée, neuf ſortes de *nomes*, ou chants déterminés par des regles fixes; & dit qu'ils ſe chantaient ſur neuf modes différens.

Nous croyons avoir trouvé les modes ſur leſquels on les exécutait.

Modes.	Tons.	Nomes.
Hyper-Lydien	*la*	Diaſtaltique... qui inſpirait la joie.
Hyper-Phrygien	*ſol*	Éſuchaſtique... qui ramenait l'âme à ſa tranquilité.
Hyper-Dorien	*fa*	Syſtaltique .... qui inſpirait les paſſions tendres.
Lydien	*mi*	Nomique ..... conſacré à Apollon.
Phrygien	*re*	Dithyrambique . conſacré à Bacchus.
Dorien	*ut*	Tragique ..... employé dans la tragédie.
Hypo-Lydien	*ſi*	Comique..... employé dans la comédie.
Hypo-Phrygien	*la*	Encomiaſtique.. deſtiné aux louanges.
Hypo-Dorien	*ſol*	Érotique..... ou amoureux.

Nous avons déjà dit que les divers genres de rhythme étaient indiqués ſur le papier, par les caracteres *Alpha* & *Beta*. Ainſi ces deux lettres, en réglant la quantité de chaque ſyllabe, réglaient en même-temps la meſure ou la durée de chacun des ſons qui répondaient à ces ſyllabes. Ces ſons avaient pareillement leurs notes ou caracteres, dont l'arangement formait une eſpece de *Tablature* différente de la nôtre; car les notes des Anciens, rangées toutes ſur une même ligne, n'exprimaient que la nature ou la qualité des ſons. Ces notes étaient les vingt-quatre lettres de l'Alphabet Grec, entieres ou mutilées, ſimples, doublées ou alongées, & tournées tantôt à droite, tantôt à gauche, couchées horiſontalement, enſorte que leurs pointes ou branches fuſſent tournées vers le haut; enfin barrées ou accentuées, ſans compter l'accent grave & l'accent aigu qui figuraient auſſi parmi ces notes.

On peut voir dans les Commentaires de Meibomius ſur *Alypius*, tous les détails de ces caracteres (*a*), qui montent à 1620. Il n'eſt pas étonant que cet Art, quoiqu'alors fort ſimple en lui-même, fut devenu fort compliqué par le nombre conſidérable de notes, & que, par conſéquent, il fallût trois ans aux jeunes gens pour l'apprendre, ainſi que nous en aſſure Platon dans ſon ſeptieme livre des Loix, en ne trouvant pas ce temps plus long qu'il ne fallait. Effectivement au bout de trois années, à peine ſe trouvait-on capable de chanter un air ſur tous les tons & dans tous les genres, en l'acompagnant de la lyre; bien loin d'être en état d'y joindre le rhythme, l'expreſſion, les ornemens, & d'en compoſer ſoi-même quelques-uns. Il était plus difficile de chanter ſur la tablature, que d'après une voix ou un inſtrument, ainſi qu'il eſt plus difficile de lire le Chinois que de le parler, à cauſe de la multitude des caracteres.

Comment eſt-il poſſible que les Anciens, avec tant d'eſprit, & pendant le cours de tant de ſiecles, n'aient pu ſimplifier une méthode ſi compliquée, & ne ſoient point parvenus à trouver la méthode facile dont nous nous ſervons maintenant, ou du moins à en créer quelqu'autre à peu-près du même genre? Alors ils nous euſſent conſervé des exemples de leur Muſique, qui, probablement, eſt pour jamais enſevelie dans la nuit des ſiecles écoulés; à moins que quelques-uns des Manuſcrits trouvés à Hercu-

(*a*) Nous en donerons le Tableau à la fin de ce Livre.

lanum & à Pompéia, ne renferment des tréſors en ce genre, & qu'on ne parviene à les arracher à la deſtruction, où l'ignorance & le peu de goût pour les Arts les ont condamnés, bien plus que leur ſéjour de dix-huit ſiecles dans les entrailles de la terre.

Il ne nous reſterait abſolument rien qui pût nous donner une idée de la Muſique des Anciens, ſans les recherches ſavantes & heureuſes de M. Burette. C'eſt à lui que nous devons la connaiſſance des quatre ſeuls morceaux connus, où la Muſique Greque s'eſt trouvée notée avec les paroles; mais en poſſédant ces morceaux, on n'a guere été plus avancé, puiſqu'il fallait pouvoir les lire; c'eſt auſſi ce qu'a cherché M. Burette, & nous donnerons ces morceaux, 1°. tels qu'on les trouve dans les Mémoires de l'Académie; 2°. avec des parties d'harmonie que nous y avons ajoutées, pour juger de l'effet que cette Muſique aurait pu faire, ſi les Grecs euſſent connu les charmes de l'harmonie, ou ne lui euſſent pas préféré la ſimple mélodie. En 1672, il parut à Oxford une édition toute Greque des Poéſies d'Aratus, enrichies de trois hymnes, dont les deux premiers ſont atribués à un Poëte Grec inconnu, nommé *Denys*; & celui à Néméſis eſt auſſi atribué à un autre Poëte, nommé *Méſodmès*, par Jean de Philadelphie, Ecrivain Grec ſous le regne de Juſtinien, qui cite un paſſage de cet hymne, dont il nomme pour Auteur ce *Méſodmès* (*a*). Ces trois hymnes ſont adreſſés, le premier à Calliope, le ſecond à Apollon, & le troiſieme à Néméſis; & ſont acompagnés des notes de l'anciene Muſique, ſur leſquelles on les chantait. Le Manuſcrit précieux, ſur lequel cette édition fut faite, avait été trouvé en Irlande dans lès papiers du fameux Uſſérius. M. Burette croit être sûr que le chant de ces hymnes eſt compoſé ſur le mode Lydien & dans le genre diatonique. Vincent Galilée, dans ſon

(*a*) Peut-être doit-on lire *Méſomédès*, au lieu de *Méſodmès*. Capitolin, dans la vie d'Antonin Pie, nous parle d'un Poëte Lyrique de ce nom, à qui l'Empereur retrancha une partie de la penſion que lui avait acordée ſon prédéceſſeur Adrien, pour récompenſe des vers que ce Poëte avait compoſés à la louange d'Antinoüs, favori de ce Prince. Euſebe, dans ſa chronique, en fait auſſi mention comme d'un Poëte originaire de Crete. Saumaiſe, dans ſes notes ſur Capitolin, raporte deux petits poëmes de *Méſomédès*, dont l'un eſt une deſcription du verre, & l'autre une énigme. Synéſius cite trois vers de l'hymne à Néméſis, & en parle comme d'un morceau que l'on chantait de ſon tems au ſon de la lyre.

Dialogo della Muſica antica, imprimé à Florence en 1581, avait publié ces mêmes hymnes avec leurs notes Greques. Cette édition eſt entierement conforme à celle d'Oxford, faite 91 ans après. Ces trois hymnes ſe trouvent auſſi à la fin d'un Manuſcrit Grec de la Bibliotheque du Roi (coté 3221) où ſont les Traités de Muſique d'Ariſtide Quintilien & du vieux Bacchius. Dans ce Manuſcrit l'hymne à Apollon a ſix vers de plus; & celui à Néméſis, dont la fin manque aux autres éditions, eſt ici dans toute ſon étendue, ayant quatorze vers, ſans compter les ſix premiers. Nous raporterons ces trois hymnes à la fin de ce Livre,

1°. en Grec, avec les notes des Anciens.

2°. notés par par M. Burette, ſelon notre maniere.

3°. Celui à Néméſis, augmenté par nous de trois parties, pour eſſayer de faire entendre l'harmonie qu'il pouvait comporter.

Des quinze ſons qui compoſaient le ſyſtême de l'anciene Muſique, il n'y en a que dix qui ſoient employés dans la modulation de ces trois hymnes, & ce ſont les dix plus bas; cependant il s'y trouve onze notes, parce qu'il ſe trouve deux de ces notes, ſçavoir le F. & l'E. qui ſervent à déſigner le même ſon en deux endroits différens.

Il eſt aiſé de remarquer dans le chant de ces hymnes, que leur ſimplicité a beaucoup de raport au Plain-chant de nos Egliſes, & que, par l'arangement des ſons, le Muſicien a voulu faire ſentir quelquefois l'expreſſion des paroles. On y remarque auſſi quelques ports de voix indiqués par deux notes, qui répondent à une même ſyllabe, & qui ſe ſuivent, tantôt par degrés conjoints, tantôt par degrés disjoints, & quelquefois très-éloignés l'un de l'autre, juſqu'à la diſtance d'une dixieme; ce qui reſſemble beaucoup aux coups de goſier, dont les Italiens rempliſſent ſi ſouvent leur chant. M. Burette ajoute, que la modulation de ces hymnes eſt d'un tour ſi peu propre à être acompagné de pluſieurs parties, qu'il ſerait même aſſez difficile d'y faire une Baſſe qui fût ſupportable, & que c'était en vain qu'il l'avait tenté. Cette circonſtance, dit-il, peut ſervir à perſuader tout eſprit exempt de prévention, que les Muſiciens de l'Antiquité, en compoſant leurs chants, n'avaient point en vue de les rendre ſuſceptibles d'un acompagnement comme le nôtre; mais qu'ils penſaient ſeulement à les rendre expreſſifs & touchants, ſans ſe mettre en peine ſi l'on pouvait y ajuſter un acompagnement, dont apparemment ils ne s'étaient jamais

aviſés, ou dont peut-être ils faiſaient peu de cas. Nous oſons ajouter à cela, 1°. que certainement ils ne connaiſſaient pas les charmes de l'harmonie; car ils avaient trop de goût pour ne les pas ſentir, s'ils les euſſent connus; 2°. que l'harmonie exprime bien mieux que la mélodie, par le mêlange des ſons plaintifs, qui pénetrent juſqu'à l'âme, quand ils ſont combinés par une âme ſenſible; 3°. que preſque toujours nous trouvant de l'avis de M. Burette, nous différons entierement avec lui, lorſqu'il dit que ces hymnes ne portent ni baſſe ni harmonie. Nous avons eſſayé de le prouver, & nous nous flatons que, quand on voudra exécuter avec la plus grande préciſion celui que nous donnons à la fin de ce livre, l'effet ne poura qu'en être agréable. (*a*)

Outre ces trois hymnes, dont nous devons l'explication la plus claire à M. Burette, nous lui devons encore, d'avoir éclairé la découverte que fit en Sicile le Pere Kircher. Il trouva dans la Bibliotheque du Monaſtere de S. Sauveur, près du port de Meſſine, un fragment de Muſique anciene. C'étaient les huit premiers vers de la premiere Ode Pythique de Pindare, acompagnés des notes de Muſique, qui ſont les mêmes qu'Alypius attribue au mode Lydien. De ces huit vers, les quatre premiers forment un chant ſuivi & terminé, qui eſt indiqué par les notes deſtinées à la Muſique vocale; ce qui prouve que le chant de ces quatre vers s'exécutait par une ou pluſieurs voix. Les quatre derniers compoſent une ſeconde ſuite de chant; & ſur les paroles de chaque vers ſont écrits les caracteres particuliers à la Muſique inſtrumentale; ce qui fait voir que ce ſecond chant était non-ſeulement exécuté par des voix, mais encore acompagné de cithares, qui jouaient à l'uniſſon ou à l'octave. Le chant de ces huit vers eſt des

(*a*) M. Burette, voulant prouver que ces hymnes ne pouvaient avoir de baſſes, dit que la queſtion eſt abſolument décidée par cette preuve: « Le ſyſtême de l'anciene Muſique étant renfermé dans l'étendue de deux octaves, & le chant du ſujet ou du deſſus roulant quelquefois ſur les ſons les plus bas du ſyſtême, il était impoſſible de placer au deſſous du ſujet, les différentes parties qui entrent dans notre contre-partie ».

Cette raiſon, quoique ſéduiſante, ne nous paraît pas déciſive. Voici pourquoi: c'eſt qu'il ſe pouvait bien faire que dans certaines pieces (comme, par exemple, dans ces hymnes), le chant principal ſervît de baſſe, & que les parties d'acompagnement fuſſent plus élevées que le chant. Nous avons mille exemples de morceaux pareils dans notre anciene Muſique françaiſe.

plus ſimples, & ne roule que ſur ſix ſons différens; ce qui pourait prouver l'antiquité de cette Muſique, puiſque la lyre à ſept cordes était plus que ſuffiſante pour l'exécuter.

Voilà ce que nous avons cru néceſſaire de raporter ſur la Muſique des Grecs, pour en donner quelques idées à ceux qui ſeront curieux de la connaître. Les traits principaux ſur la Muſique & ſur les Muſiciens, qui ſont fameux dans les ouvrages de leurs Poëtes ou Hiſtoriens, ſeront raportés dans le cinquieme livre de cet ouvrage, où nous avons fait nos efforts pour raſſembler tout ce qui reſte de fragmens ſur cette matiere intéreſſante; peut-être ne le ſera t-elle pas pour tout le monde: en ce cas, nous demandons pardon à ceux que nous aurons ennuyés.

CHAPITRE XI.

De la Muſique des Romains.

La premiere Muſique des Romains leur vint des Étruſques; & ce n'était qu'une Muſique informe, groſſiere, & ſans aucuns principes; mais depuis ils prirent la Muſique des Grecs, & la tranſporterent en Italie.

Nous voyons dans Denys d'Halicarnaſſe, que les Arcadiens aporterent les premiers en Italie les Lettres Greques, & la Muſique inſtrumentale, qui ſe bornait alors à des airs joués ſur une eſpece de lyre, & ſur deux inſtrumens appelés le *Trigon* & le *Lydien*. Avant ce tems, on ne connaiſſait en Italie que les Pipeaux des Bergers.

Il aſſure auſſi, que Rémus & Romulus ayant été élevés chez Fauſtulus, y aprirent la *Littérature*, les *Armes* & la *Muſique*; ce qui prouve qu'il y en avait une alors.

Lorſque Romulus établit à Rome l'uſage des triomphes, & qu'il jouit le premier de cet honeur, en triomphant des Cécinéens, pendant cette cérémonie on chanta des hymnes en l'honeur des Dieux, & on célébra le vainqueur, en faiſant à ſa louange des vers *impromptu* (*a*). Cela ſe paſſa

(*a*) On voit, par le raport de Denys d'Halicarnaſſe, qu'il y a long-tems que les improviſateurs ſont de mode en Italie.

dans

dans la quatrieme année de Rome, 748 avant J. C. & la quatrieme de la ſeptieme Olympiade.

Il eſt dit auſſi que, dans les ſacrifices que l'on faiſait à Cybele, on y jouait de la flûte & des cymbales.

La nation des Romains fut d'abord trop ſauvage & trop guerriere pour cultiver les Arts, & ſur-tout la Muſique qui exige des âmes ſenſibles. Du tems même des Empereurs, leur Muſique n'approcha jamais de celle des Grecs; & leurs Odes hyménéales étaient plutôt des clameurs & du bruit, que du chant.

Numa Pompilius choiſit, parmi les Patriciens, douze jeunes hommes d'une charmante figure, & les nomma *Saliens*. Leurs fonctions étaient de *chanter* & *danſer* des hymnes en l'honeur du Dieu de la guerre. Les Fêtes Salienes étaient célébrées dans le mois de Mars, & aux dépens de la République; (c'était à peu-près dans ce tems que les Athéniens célébraient les Jeux *Panathénées*). Ces Fêtes duraient pluſieurs jours, pendant leſquels les Saliens danſaient au Capitole, dans le Forum, & autres places publiques de la ville, frapant la meſure ſur les *anciles* (*a*); & reſſemblaient entierement aux Curetes de la Grece. Cette cérémonie ſe terminait toujours par de ſuperbes feſtins qu'on appelait *ſaliaris cœna*; &, pendant qu'ils duraient, il n'était permis, ni de ſe marier, ni de prendre les armes, ni de faire aucun acte; & celui qui tranſgreſſait la défenſe, paſſait pour un impie digne de la colere des Dieux.

Servius Tullius, dans l'année 578 avant J. C. ordona que deux Centuries entieres ſeraient compoſées de trompetes & de *Joueurs de cor*.

(*a*) Les *anciles* étaient de petits boucliers, que les Romains diſaient être tombés du ciel du tems de Numa. Ils furent appelés *Ancilia*, parcequ'ils étaient échancrés des deux côtés. Le premier de ces boucliers était tombé, pendant que la ville était ravagée de la peſte; & ce préſent des Dieux ayant fait ceſſer le fléau, la Nymphe Égérie prédit que la ville où ſerait conſervé ce bouclier, deviendrait très puiſſante; c'eſt pourquoi, de peur qu'on ne l'enlevât, Numa en fit faire onze ſemblables. Ce fut Véturius Mamurius qui fit ces boucliers. Ovide l'a célébré dans ſes faſtes, liv. 3. v. 392.

Præmia perſolvunt, Mamuriumque vocant.

Numa fit mettre les douze boucliers dans le temple de Mars, & en confia la garde à ſes douze prêtres Saliens. Lorſque la guerre était déclarée, & pendant trente jours, les Saliens les portaient en ſautant par la ville.

On trouve dans les Loix des douze Tables, instituées 450 ans avant J. C. que le Maître des funérailles pouvait y employer dix Joueurs de flûte.

Decemque Tibicini : Bos. ollier. liceto.

Ce fut quelque tems après, que les *Histrions* (*a*) s'établirent à Rome. Livius Andronius raporte ainsi leur origine.

« La peste faisant des ravages à Rome, les Magistrats établirent en l'hon-
» neur des Dieux des jeux appelés *Scenici*, pour lesquels on fit venir des
» Acteurs de l'Étrurie, qui dansaient avec grâce au son de la flûte, dans la
» maniere Toscane ; & ce fut alors qu'ils furent appelés *Histrions*, du mot
» Toscan *Hister* qui signifie *Acteur*. »

Fort peu de tems après, on vit à Rome s'introduire dans les festins & dans les fêtes, des *Psaltriæ*, ou Musicienes qui jouaient d'une espece d'instrument à cordes (*b*), & chantaient en même-tems. Ces instrumens leur vinrent sans doute des Étrusques ; car, avant ce tems, il n'y en avait aucun à Rome, & il est probable que leurs voisins, qui étaient plus avancés qu'eux dans l'Art de la Musique & dans celui de jouer des instrumens, leur ont communiqué leurs connaissances.

Les Romains furent, de tous les Peuples, ceux dont les connaissances furent les plus tardives sur tous les Arts, excepté sur celui de la guerre. Cicéron nous dit dans le second livre des Loix, qu'ils envoyaient leurs enfans s'instruire en Étrurie.

On peut voir, dans la superbe collection des vases Étrusques de M. le Chevalier Hamilton, une grande quantité d'instrumens qui y sont représentés, & juger par-là du point où la Musique était alors portée, &, par conséquent, de son ancieneté dans cette contrée.

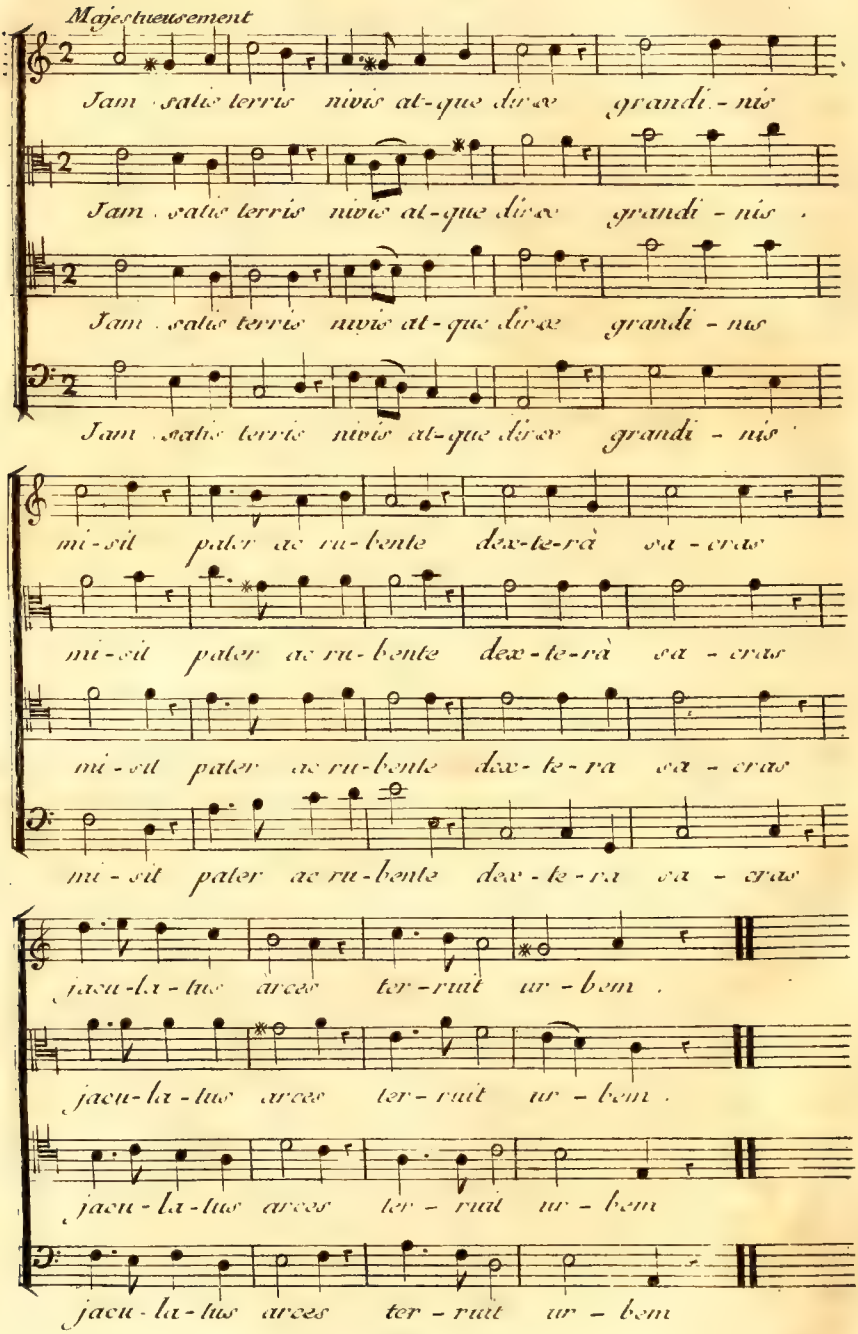
Le premier Romain qui écrivit sur la Musique, fut le fameux Vitruve, qui inséra dans son Traité d'Architecture un Chapitre, dans lequel il explique obscurément le systême d'Aristoxène ; & la Musique était alors si peu de chose, qu'il fut obligé d'adopter presque tous les termes de la Langue

(*a*) Ce fut vers ce tems-là que les épithalames prirent naissance à *Fescennia*, ville d'Étrurie. Elles furent d'abord grossieres & obscènes, quoique autorisées par la loi. (*Voyez* Horace, Macrobe & Servius).

(*b*) Peut-être celui que nous appelons *Psaltérion*, & dont le nom aura été formé de celui de ces chanteuses, & se sera conservé jusqu'à nous.

ODE D'HORACE

Majestueusement



Greque. Les Romains conſerverent la Muſique telle qu'ils l'avaient trouvée, & ne la regarderent jamais que comme un Art agréable. On ignore s'ils eurent des Compoſiteurs fameux; mais leurs noms ni leurs ouvrages ne ſont jamais venus juſqu'à nous.

On ſait ſeulement qu'ils aimaient beaucoup les chanſons, & qu'ils chantaient preſque toutes leurs Poéſies. Probablement les Odes d'Horace ne ſe déclamaient point, mais ſe chantaient. Il paraît comme certain, que pluſieurs de ſes Odes ont été parodiées ſur des airs Grecs; & des gens inſtruits ſur toutes les parties des Belles-Lettres & ſur l'Antiquité, m'ont aſſuré qu'il nous en reſte quelques-uns, dont on ſe ſert encore pour nos hymnes; & entr'autres, un qui a été fait du tems de Sapho, & ſur lequel Horace parodia pluſieurs de ſes Odes. On l'a adopté depuis, pour chanter l'hymne *Ut queant laxis*, &c. qu'on appele l'*hymne de S. Jean*, & qui a été faite dans les premiers ſiecles de l'Egliſe.

On trouvera cet air à la fin de ce livre, avec des paroles d'Horace. S'il eſt vrai qu'il ſoit auſſi ancien qu'on nous l'a aſſuré, c'eſt un monument précieux de la Muſique des Anciens. Nous avons eſſayé d'y ajouter trois parties, pour prouver que cette Muſique eſt ſuſceptible d'une bonne harmonie; & nous pouvons aſſurer que, quand elle ſera bien exécutée, & ſur-tout à demie-voix, elle ſera d'un agréable effet.

Les Romains ne firent que traduire les Auteurs Grecs, & n'ajouterent rien à la Muſique; toute leur ſcience ſe borna à la déclamation & à la danſe. Comme la déclamation ſe compoſait par les accens, on dut ſe ſervir, pour la noter, des caracteres mêmes qui ſervaient à marquer les accens. Ainſi, lorſqu'on mêtait des paroles en chant, on n'avait qu'à ſe conformer à la quantité des ſyllabes, ſur chacune deſquelles on poſait une note. Ces notes déterminaient les ſons & leur durée; cependant l'Acteur pouvait déclamer plus ou moins lentement; car on voit, par ce que dit Cicéron écrivant à Atticus, qu'il avait ralenti ſa déclamation, & obligé le Joueur de flûte qui l'acompagnait, à ralentir les ſons de ſon inſtrument.

Nous ne croyons pas que les Anciens connuſſent ce que nous appelons *goût du chant*, *cadences*, *port de voix*, &c. Il paraît que tout leur chant conſiſtait en une déclamation plus forte & plus étendue que la nôtre.

La Muſique réglait non-ſeulement le chant, mais encore ce que les

Romains appelaient la *ſaltation* ou l'*art de faire des geſtes*; ce que Platon nous apprend être bien plus étendu que l'art de la *Danſe*.

On le partageait en trois claſſes; les *geſtes* des Orateurs & des Acteurs; la *pantomime* ou l'action ſans paroles; la *danſe* ou les atitudes agréables, & les ſauts.

Il arivait quelquefois qu'une perſone déclamait, & qu'une autre faiſait les geſtes. *Livius Andronicus*, Poëte & Acteur célebre, fut le premier qui introduiſit cette coutume. Un jour qu'il avait déclamé un morceau qui avait fait le plus grand plaiſir, on le lui fit répéter tant de fois, qu'il pouvait à peine parler; alors il fit trouver bon au peuple, qu'un Eſclave, placé devant le Joueur d'inſtrumens, récitât les vers, & que, pendant ce tems-là, il fît les geſtes à la place de l'Eſclave. Son action fut alors bien plus animée qu'auparavant, parcequ'il n'était plus occupé de la déclamation, & que tous ſes moyens ſe réuniſſaient à un même point.

Ce fut l'an 415 de Rome que la Muſique y fut établie, ſous le Conſulat de *Sulpitius Pelicus*, par l'inſtitution des *Jeux Scéniques*.

Le Sénat envoya en Toſcâne des Joueurs de flûte & des Pantomimes, pour les célébrer. Horace nous apprend, que *Lucius* fut le premier qui inventa à Rome une Comédie, dont il fut auſſi Acteur (*a*); ce qui ne conſiſtait alors qu'à réciter des vers ſur le Théâtre, & à être acompagné par des Joueurs de flûte, puis enſuite par des Joueurs d'inſtrumens à cordes.

Sous le Conſulat d'Émilius, l'an 560 de Rome, la Muſique parut avec plus d'éclat, & elle fut introduite dans les feſtins. On acorda alors des priviléges aux Muſiciens & Muſicienes de tous les pays du monde, qui viendraient s'établir à Rome.

Manlius, peu de tems après, fit venir les Muſiciens les plus fameux, pour rendre ſon triomphe plus magnifique, & donna enſuite au peuple

---

(*a*) On lit dans la premiere Tuſculane de Cicéron, que ce fut ſous le Conſulat de Claudius & de Tuditianus, vers l'an de Rome 510. *Annis enim fere CCCCCX. poſt Romam Conditam, Livius Fabulam dedit; C. Claudio, cœci filio, & M. Tuditiano Conſulibus.* Les Grecs avaient porté leur théâtre à leur derniere perfection, près de deux ſiecles avant que les Romains euſſent en leur langue, ni Tragédie, ni Comédie, bonne ou mauvaiſe. Il y avait plus de cent ſoixante ans que Sophocle était mort, quand on repréſenta la premiere piece à Rome.

des combats d'Athletes, de Gladiateurs & de courſes de chars. La Muſique était toujours pour quelque choſe dans toutes les fêtes; mais ſon triomphe arivait le jour où l'on fermait les Jeux. Ce jour était deſtiné à aller dans les Temples rendre grâces aux Dieux. Les ſacrifices s'y célébraient avec la plus grande pompe, & la Muſique y paroiſſait dans toute ſa ſplendeur ſous les ordres du grand Pontife.

Céſar donna la premiere *Naumachie* ou ſpectacle d'un Combat naval, ſur le lac Fuccin, près de Rome. Trente vaiſſeaux à trois rangs y firent toutes les manœuvres alors en uſage. L'affluence était ſi grande, qu'une foulē innombrable de ſpectateurs y fut étouffée. On dit qu'il y avait à ce ſpectacle plus de dix mille Muſiciens ou Muſicienes qui chantaient & jouaient des Inſtrumens.

A la pompe funebre de ce grand homme, les Muſiciens jeterent ſur ſon bûcher tous leurs inſtrumens, & les trophées dont on avait coutume d'embélir les Théâtres.

La Muſique perdit, plutôt qu'elle ne gagna, ſous le regne d'Auguſte; aparemment que cet Empereur ne l'aimait pas. Ce fut de ſon tems, que les batemens de mains & les *ſifflets* s'introduiſirent dans les ſpectacles.

Il avait cependant la voix aſſez belle. Dans un âge avancé, il prit un Muſicien pour régler ſes tons, & donner plus de grâce à ſes harangues.

Il croyait les ſpectacles ſi utiles pour dompter la populace, que, ſous ſon regne, on voyait, au moins tous les quinze jours, quelque fête conſidérable, donnée gratuitement. Il ſe croyait tellement Acteur, que le jour de ſa mort, arivée à Nole près de Naples, il demanda à ſes amis, *s'il n'avait pas bien joué ſon rôle*; *& les pria de batre des mains en ſigne d'aplaudiſſement*. Le Sénat & tous les principaux Citoyens vinrent recevoir ſon corps hors des portes de la ville, & le conduiſirent, en chantant des vers lugubres à ſa louange.

Sa mort fut l'époque de la décadence de la Muſique; car Tibere exila les Comédiens & les Muſiciens, & rendit la ville de Rome auſſi triſte qu'elle était agréable du tems d'Auguſte.

Cependant Caligula les fit revenir & les combla de biens.

Claude, qui lui ſuccéda, protégea auſſi les Muſiciens & les Comédiens; mais il préférait les combats des Gladiateurs aux pieces de Théâtre.

Dans un combat naval qu'il donna ſur le lac Fuccin, où il fit combatre

tout de bon, fut vingt-quatre galeres, sept mille Siciliens contre autant de Rhodiens, on vit sortir du fond du lac un grand Triton argenté, ayant une conque à la main, qui sona fanfare pour donner le signal du combat, & aussi fort que l'auraient pu faire quatre trompetes. Il resta sur l'eau, tant que dura le combat, sona encore fanfare pour les vainqueurs, & se précipita ensuite au fond du lac. Néron rendit à la Musique toute sa splendeur, en la cultivant lui-même comme un homme de l'art. Il avait une belle voix (*a*), chantait bien, & jouait de la lyre & de la harpe, de maniere à disputer les prix qui se distribuaient aux spectacles publics.

Il passait la plus grande partie de son tems à prendre des leçons de *Torpus*, le plus habile joueur de harpe & de lyre de son tems, qu'il fit loger dans son palais. Il fit son premier coup d'essai sur le théâtre de Naples ; il entra dans cette ville habillé en Apollon, suivi des plus habiles Musiciens, d'une foule d'Officiers qu'il y mena sur mille chars, & d'une grande quantité de mulets harnachés magnifiquement. La premiere fois qu'il monta sur le théâtre, il ariva qu'un tremblement de terre considérable ébranla la salle ; mais il ne cessa pas de chanter avec la même fermeté, quoiqu'une partie des spectateurs se fût enfuie ; & le théâtre ne tomba que lorsqu'il eut fini.

Il fut si content des applaudissemens qu'on lui donna à Naples, qu'il préféra toujours cette ville à toutes les autres ; & sa réputation d'excellent Musicien s'étendit tellement, qu'il vint des Musiciens de tous les pays du monde, pour juger par eux-mêmes des talens de l'Empereur. Il en retint cinq mille à son service, leur donna un uniforme, les paya bien, & leur apprit comment il voulait être applaudi. A son retour de Naples, le peuple fut si impatient de le voir sur le théâtre, qu'il l'arêta un jour, pour le supplier de lui faire entendre sa voix céleste. L'Empereur y consentit, & fut comblé d'éloges. Depuis, il ne fit point de difficulté de jouer parmi les farceurs & les comédiens ; & même de

(*a*) On prétend cependant que Néron ne fit empoisoner Britannicus, que parce qu'il avait la voix plus agréable que lui.

(*La Motte le Vayer*, tome premier, page 526).

prendre ſa part des rétributions, eſtimant comme précieux tout ce qui provenait de la Muſique.

Un jour qu'il repréſentait le rôle d'Hercule furieux, & que dans cette piece on le liait avec des chaînes, un ſoldat de ſa garde, voyant cette violence, & ignorant que ce fût une comédie, acourut l'épée à la main, pour défendre ſon Empereur. Cette action lui plut ſi fort, qu'il lui fit donner 250 mille écus.

Pour autoriſer le goût qu'il avait de jouer publiquement, il força de vénérables Sénateurs, & des Dames de la premiere qualité, à ſe charger de rôles; & jamais la Muſique ne fut plus en vogue qu'alors. Le plus pompeux ſpectacle qui ait jamais exiſté, fut celui que Néron donna à Tiridate, roi d'Arménie, qui ſe métant aux genoux de l'Empereur, à la vue d'un million de ſpectateurs, lui fit homage de ſon royaume, & reçut de lui une courone d'or, qu'il lui plaça ſur la tête. Les jeux furent enſuite célébrés, & acompagnés de la plus ſuperbe Muſique que l'on pût imaginer; & Néron y remporta le prix du chant, de la harpe & de la lyre.

Après le départ de Tiridate, l'Empereur ſe diſpoſa à aller en Grece, pour y diſputer les prix de Muſique. Sa ſuite fut compoſée de plus de cinq mille perſones, qui faiſaient faire ſilence, & qui l'applaudiſſaient : on ne pouvait l'interrompre, ni ſortir de ſa place, ſans qu'il en coûtât la vie; & Veſpaſien, qui depuis fut Empereur, eut bien de la peine à obtenir ſa grâce, parcequ'il fut ſoupçoné d'avoir dormi pendant que Néron chantait.

Suétone nous dit, que Galba fut le premier qui fit voir aux Romains des éléphans qui danſaient ſur la corde (*a*), au ſon des inſtrumens, dans une fête conſacrée à Flore. Pline le dit auſſi, & ajoute que ces énormes animaux deſcendaient à reculons ſur la corde.

Depuis Galba juſqu'à la chûte de l'empire Romain, l'Hiſtoire ne nous a rien conſervé ſur la Muſique, qui ſoit digne d'être raporté. La Muſique n'avait preſque plus de part aux fêtes; à peine quelques trompe-

(*a*) Les danſeurs de corde parurent à Rome, pour la premiere fois, en l'an 500 de ſa fondation. Sous la premiere & ſeconde race de nos rois, on employait auſſi les danſeurs de corde quand on donnait des fêtes.

tes donnaient-elles le signal des jeux. Tantôt des athletes & des gladiateurs rempliſſaient le cirque, tantôt des armées navales combataient ſur des lacs, que l'on rempliſſait à volonté. Tout à coup les eaux diſparaiſſaient, & on voyait s'élever, au même endroit, des forts remplis de bêtes féroces; alors tous les premiers rangs du cirque étaient ornés de chambres de verdure, artiſtement conſtruites. On y donnait les feſtins les plus ſplendides, où l'on ſervait ce qu'il y avait de plus rare en viandes & en poiſſons. Les liqueurs exquiſes étaient verſées dans les vaſes les plus précieux; & comme ces fêtes ſe donnaient la nuit, elles étaient éclairées par un nombre incroyable de lumieres. Ce n'était pas ſeulement pour les Empereurs & pour les grands, que ſe donnaient ces ſpectacles; le peuple y avait des places marquées, & toutes les nations venaient s'y raſſembler, pour prendre part aux plaiſirs des Romains, & admirer leur grandeur.

Cependant il n'était pas poſſible que leur déclamation pût faire autant d'effet que la nôtre, puiſque, pour ſe faire entendre dans des endroits ſi vaſtes, ils étaient obligés d'avoir des maſques (*a*) qui leur ſervaient auſſi de porte-voix. Alors il n'y avait plus de jeu de viſage, partie ſi importante de la pantomime & de la déclamation.

(*a*) Athénée nous apprend, que ce fut un auteur de Mégare, nommé *Méſon*, qui inventa les maſques comiques de valet & de cuiſinier. Pauſanias nous aſſure, que ce fut Eſchyle qui mit en uſage les maſques hideux & éfrayans, dans ſa piece des Euménides; & Euripide, le premier qui les repréſenta avec des ſerpens à la tête. Les premiers étaient faits avec de l'écorce d'arbre:

Oraque corticibus ſumunt horrenda cavatis.

On en fit enſuite de cuir, doublé de toile; enſuite on les fit de bois. Lucien nous dit, que de tous les maſques, ceux des danſeurs étaient les plus agréables, parce-qu'ils n'avaient pas la bouche ouverte comme les autres. Les maſques de théâtre étaient des eſpeces de caſques qui couvraient toute la tête, & qui, outre les traits du viſage, repréſentaient la barbe, les cheveux, les oreilles, les ornemens de la coëfure, &c.

CHAPITRE

CHAPITRE XII.

De la Muſique en Italie.

LA Muſique ſuivit la décadence des mœurs, & s'enſevelit, avec le nom Romain, ſous les ſiecles de barbarie qui couvrirent l'Italie & l'Europe entiere. Elle commença à ſe relever un peu, dans le quinzieme ſiecle, lorſqu'on eſſaya de faire des opéra, à l'imitation, dit-on, des tragédies Greques. Franceſco *Baverini* fut le premier, qui fit un ouvrage dans ce genre; il était intitulé: la *Converſion de S. Paul*, & fut joué dans une des places de Rome, en 1440.

Cinq ans après, on donna à Veniſe la piece de la *Verita Raminga*; mais ce ne fut qu'en 1574, que cette même ville donna à ce ſpectacle la forme & la pompe (*a*) qu'il a conſervées juſqu'à nos jours (*b*).

L'Auteur du *Traité du Mélodrame* prétend que l'opéra eſt un rejeton de la tragédie Greque; voici quelques-unes de ſes raiſons.

L'opéra eſt un drame, & un drame chantant: on y fait intervenir la religion, ce qui a été pratiqué par les Grecs, dès les premiers tems: l'emploi des maſques, l'uſage des chœurs, l'inſtitution du carnaval, viſiblement emprunté des Saturnales, les ſujets pris de l'hiſtoire Greque, tout le porte à conclure, que l'Italie tient ce ſpectacle des Grecs, & l'a

(*a*) Les acteurs de ce tems étaient bien moins payés que dans le nôtre. Une actrice fut nommée la *Centovenu*, pour avoir eu cent écus pendant tout un carnaval.

(*b*) Les premiers opéra, qui eurent un peu d'enſemble, furent Daphné, Euridice, par *Peri*, & Ariane.

Lorſque Henri III, vint à Veniſe, on repréſenta devant lui, un drame, dont la Muſique était du fameux *Zarlin*.

Un gentilhomme Lombard, nommé *Bergoncè de Botta*, donna à Tortone, pour le mariage de Galéas duc de Milan, avec Iſabelle d'Arragon, un ſpectacle ſuperbe, compoſé de poéſie, de muſique, de danſe, de décorations, de machines, &c.

La deſcription qui en parut alors, étona l'Europe, & piqua d'émulation les gens à talens. On aſſigne, à cette époque, la naiſſance des grands ballets de l'opéra.

adopté & conſervé ſans changemens conſidérables. Je ſouhaite que ces raiſons paraiſſent ſuffiſantes à ceux qui les liront; mais il s'en faut bien qu'elles nous aient convaincu, & plus nous reliſons le pere Brumoy, moins nous y retrouvons le germe des opéra Italiens.

Si la Grece eut ſes *Timothée* & ſes *Tyrtée*, qui firent de ſi grands effets ſur leurs contemporains; l'Italie a ſes *Stradella* & ſes *Palma*, qui, dit-on, en ont fait d'auſſi étonans (*a*). *Stradella*, ſimple violon de Naples, jouant dans une Chapelle de Veniſe, émeut tellement une jeune demoiſelle, qu'il la perſuade de ſe laiſſer enlever, & la conduit à Rome, où ſon amant, d'une des premieres familles Vénitienes, le fait pourſuivre. La perſone chargée de la commiſſion, vient à Rome, s'informe du Muſicien, apprend qu'il eſt à l'Egliſe, & s'y rend en diligence, tenant un poignard caché ſous ſon manteau. Stradella jouait alors de ſon inſtrument: l'envoyé écoute, ſe ſent tranſporté, & ne ſongeant plus à la récompenſe qui l'attend, fait avertir ſecretement le Muſicien de s'évader, & écrit à ſon maître qu'il eſt arivé trop tard. Un chanteur, auſſi Napolitain, nommé *Palma*, ſe laiſſe ſurprendre par un créancier qui veut, ſans pitié, le faire arêter. Pour toute réponſe à ſes injures & à ſes menaces, il lui chante pluſieurs arietes qu'il acompagne au clavecin. La fureur du créancier s'adoucit peu à peu, & ſe calme ſi parfaitement, que, non-ſeulement il lui remet ſa dette, mais lui donne dix pieces d'or, pour le mettre en état de payer d'autres créanciers. Si *Stradella* ne jouait pas mieux du violon, que *Palma* (que nous avons entendu) ne chantait, il fallait que le meſſager du noble Vénitien, & le créancier de *Palma*, fuſſent d'une complexion bien tendre; & après de tels exemples, on pourait croire aux miracles des Grecs!....

Jamais aucun récitatif ne poura approcher d'une belle déclamation: le meilleur ne ſera jamais que le moins mauvais, parcequ'il n'eſt pas dans la nature que les paſſions s'expriment en chantant; & quelques éforts que l'on faſſe, le récitatif paraîtra toujours ridicule à ceux qui voudront y réfléchir. Achevons d'être de bonne foi, & ôtons encore à la Muſique, la plus grande partie de la peinture & de l'imitation, que des gens, qui comptent trop ſur ſes forces, exigent d'elle. Certainement, avec elle,

(*a*) Voyez le Traité du *Mélodrame*.

on peut exprimer la maſſe générale d'un ſentiment ; on peindra la joie, la triſteſſe ; on imitera le bruit des eaux, le ſifflement des vents, les combats, les orages, &c. en métant des ſourdines & les ôtant peu à peu ; puis faiſant contrefaire le chant du coq ; par un inſtrument, on poura ſe flater d'avoir imité le lever de l'aurore ; en faiſant faire à l'orcheſtre le plus doux poſſible, des ſons quelquefois entrecoupés, par d'autres qui imitent le cri de la chouete ; & ſur-tout, laiſſant le théâtre ſans lumiere, on ſera sûr d'avoir peint une nuit, &c, &c.

Voilà à peu près ce qu'il eſt poſſible d'imiter avec la Muſique.

N'étoufons pas les beautés ſimples & natureles qu'elle peut nous offrir, ſous la charge aſſomante d'atours groteſques & de maſcarades ridicules, dont on la déguiſe ſans ceſſe, & qui feraient qu'à la fin, elle aurait beau ſe nommer, perſone ne pourait plus la reconaître. Rayons donc abſolument ce fameux principe, dont on voudrait faire un axiome, *par-tout où il n'y a point d'imitation, il n'y a point de Muſique.*

Dans la Poéſie, qui eſt autrement imitative que la Muſique, il y a bien des momens ſans imitation, & qui n'en ſont pas moins, pour cela, de la bonne Poéſie. La ſeule imitation continuele eſt réſervée à la peinture, c'eſt ſon eſſence, ſans l'imitation elle ne ſaurait exiſter ; mais il ſerait fou de demander aux ſons, de peindre comme les couleurs.

Le plus bel apanage de la Muſique eſt, ſans doute, l'*expreſſion* (*a*). Ce ſentiment délicat, qui ne tient point aux yeux, mais à l'âme, voilà ſon langage, & ce qui la fait converſer avec nous. C'eſt l'expreſſion qui

(*a*) L'Auteur du Traité du *Mélodrame* croit faire une épigrame contre le Muſicien *Aviſon*, Anglais, qui a écrit un Traité ſur *l'expreſſion*, en diſant qu'après avoir lu ſon livre, on en eſt encore à cette queſtion : *l'expreſſion d'un récitatif eſt-elle la même que celle d'une ſonate ?* Par cette ironie, il veut faire entendre qu'une ſonate eſt un morceau où il eſt impoſſible de mettre de l'expreſſion, au lieu que le récitatif peut en être rempli. Nous le prions d'obſerver que, dans le récitatif, les paroles ajoutent beaucoup à l'expreſſion, & qu'il y a beaucoup plus de mérite par conſéquent à en mettre dans une ſonate, qui ne dit rien que ce qu'on lui fait dire. S'il a eu le bonheur d'entendre jouer des *Adagio* à MM. Pagin & Gaviniés, & qu'il ne leur ait pas trouvé de l'expreſſion, ce n'eſt pas eux qu'il faut plaindre ; nous ſavons qu'il faut être né Muſicien pour aimer ce genre, & qu'il ne plaît pas à la multitude ; mais celui qui ne le ſent ni ne l'aime, ne doit ni le juger, ni en parler.

doit être le but de tous les compoſiteurs; celui qui en approchera le plus, ſera le plus parfait; mais j'oſe aſſurer ceux qui ne voudront s'attacher qu'à peindre, qu'ils ne ſeront jamais que des barbouilleurs, & leur Muſique de mauvaiſe détrempe.

Ce ſerait ici le moment de répondre à l'Auteur du Traité du *Mélodrame*, ſur le parallele qu'il fait de Quinault & de Métaſtaſe; ſur les reproches qu'il fait au premier, & ſur les éloges dont il acable le ſecond. Certainement nous ſommes loin de refuſer du génie à M. l'Abbé Métaſtaſe (*a*); mais nous ne pouvons regarder ſes Ouvrages comme des modeles parfaits de la ſcène lyrique. Il eſt impoſſible de les entendre d'un bout à l'autre, ſans y éprouver le plus violent ennui (*b*). En Italie même, on ne les écoute jamais, & on ne fait ſilence que pour entendre quelques arietes, où l'on admire plus les Muſiciens que le Poëte.

Au lieu de reprocher à Quinault ſes monologues, remplis de vers charmans, il ſerait bien plus juſte de blâmer ceux des Italiens, qui diſent toujours la même choſe, & qui finiſſent preſque tous, par une ariete où le chanteur ſe compare ſans ceſſe à un nocher qui a été batu de la tempête, & qui n'a pas perdu l'eſpoir.

Y a-t-il rien dans Quinault d'auſſi mauvais que ces *rondo* aſſomans, par leſquels toutes les ſcènes Italienes ſont terminées? L'intérêt peut-il exiſter avec ces répétitions éterneles? Nous n'entreprendrons pas une critique plus étendue des drames des Italiens; elle nous entraînerait peut-être plus loin que nous ne voudrions, & nous nous contenterons d'aſſurer deux choſes, qui nous paraiſſent inconteſtables: la premiere, c'eſt qu'il eſt bien plus aiſé de faire un drame parfait, d'un

---

(*a*) Métaſtaſe a fait pluſieurs opéra intéreſſans. Il a fait des ſcènes du plus grand pathétique; mais il n'a pas une ſeule piece vraiment tragique. Il a mis dans toutes, une intrigue ſubalterne, ce que les Anglais appelent *underplot*; ce qui jette beaucoup de langueur dans ſes tragédies.

Lettre à M..... ſur l'opéra, *par M. le Marquis de S. L....*

(*b*) Dans l'état où eſt aujourd'hui l'opéra, il doit naturelement glacer d'ennui les ſpectateurs. Si l'on prête quelque attention, c'eſt pour quelque ariete brillante, ou pour les danſes.

Lettre de M. Algarotti, ſur l'opéra, *pag.* 62.

opéra de Quinault, que d'un opéra de Métaſtaſe; & la ſeconde, que jamais on n'acoutumera les Français à aimer les opéra qui ne ſeront pas mêlés de danſes & de divertiſſemens (*a*). Jamais la véritable tragédie (*b*) ne ſera bien qu'à la Comédie Françaiſe; comme les opéra comiques, malgré les ſuccès apparens de pluſieurs qui ont été donnés à la Comédie Italiene, ne ſeront jamais parfaitement à leur place, qu'à l'Opéra.

Qu'il nous ſoit permis de combatre ici l'opinion qui regarde comme barbare, l'uſage de batre la meſure à l'Opéra, & qui veut abſolument chaſſer le *Bucheron* (c'eſt ainſi que les critiques de cet uſage nomment le Maître de l'Orcheſtre), parceque la meſure, dit-on, ne doit être guidée que par l'oreille. Les Grecs, dont la Muſique était cependant bien moins compliquée que la nôtre, avaient des bateurs de meſure nommés *Coryphées*, parce-qu'ils étaient placés au milieu du chœur des Muſiciens, & dans une ſituation élevée, pour être facilement vus & entendus de toute la troupe. Ils bataient la meſure avec leurs pieds, qui étaient garnis de chauſſures ou ſandales de bois ou de fer, afin de faire plus de bruit. Non-ſeulement ils la bataient du pied, mais de la main droite, qui retombait dans le creux de la main gauche.

(*a*) Les opéra Italiens n'ont pas aſſez de variété : ils ſont dénués de danſes, de fêtes & de changemens de décorations; ils ont quelque choſe de trop auſtere; trop ſouvent auſſi on y ſacrifie l'enſemble à quelques acceſſoires. Le compoſiteur, pour faire briller ſon art & celui du chanteur, oublie la ſituation du héros & le but du poëme; l'opéra eſt moins alors une tragédie faite pour intéreſſer, & à laquelle la Muſique donne une expreſſion animée, qu'un aſſez beau poëme, dans lequel on a placé des morceaux plus propres que d'autres à être mis en chant.

Note de M. le Marquis de S. L... dans ſon excellente lettre ſur l'opéra.

(*b*) Je penſe, continue le même Auteur, que les poëtes Italiens ont eu tort de prendre preſque toujours dans l'hiſtoire, les ſujets de leurs tragédies, & ſe ſont volontairement privés du merveilleux, qu'ils ne remplacent qu'imparfaitement par leurs plans extraordinaires, qui amenent des ſituations étonantes mais peu vraiſemblables. Nous admétons plus volontiers le merveilleux dans les eſpeces, que l'extraordinaire dans les évenemens; & nous nous faiſons à des êtres qui ne ſont point dans la nature, plus aiſément qu'à des faits hors de nature. M. Algarotti, dans ſon *Eſſai ſur l'opéra*, aſſure que les ſujets hiſtoriques ne s'acordent point avec la Muſique, & que les cadences d'une ariete légere & ſautillante ne peuvent être placées dans la bouche de Céſar & de Caton; paſſe encore dans celle de Vénus ou d'Apollon.

Ils avaient encore, pour la batre, le bruit des coquilles ou des oſſemens d'animaux qu'on frapait l'un contre l'autre, comme on fait aujourd'hui avec les caſtagnetes, les cymbales, le triangle, &c.

Les Romains avaient auſſi leurs bateurs de meſure, qu'ils appelaient *Pedarii, Podarii, Pedicularii (a)*; ainſi que ces nations, nous avons un bateur de meſure, dont l'Opéra Français ne poura jamais ſe paſſer, parceque la parfaite exécution des chœurs ne peut exiſter que par lui. Du fond du théâtre, où ſont les chanteurs, à peine entend-on l'orcheſtre, & encore le peu de ſon qui arive juſqu'à eux, n'y ariverait-il que pour les faire chanter les uns après les autres, ſi leurs yeux atachés ſur le bateur de meſure ne leur faiſait regagner par la vue, ce que l'oreille perd par le tems que le ſon met à venir juſqu'à elle.

Jamais ſur un grand théâtre, où quelquefois les chœurs ſont preſque entierement dans les couliſſes, & preſque toujours diviſés en deux côtés, l'exécution ne ſera parfaite, que lorſque la meſure poura ſe faire entendre encore plus par les yeux que par les oreilles. L'épigrame, ou plutôt le jeu de mots de Rouſſeau, n'eſt donc pas fondée, lorſqu'il dit que l'Opéra de Paris eſt le ſeul théâtre *où l'on bate la meſure ſans la ſuivre, lorſque par-tout ailleurs on la ſuit ſans la batre.* Il n'eſt pas vrai qu'on la bate ſans la ſuivre, puiſque ſouvent les chœurs y ſont parfaitement exécutés. Il n'eſt pas vrai, non plus, qu'ailleurs on la ſuive ſans la batre, puiſque par-tout où l'on exécute des chœurs, on la bat; & que dans les endroits où on ne la bat point, c'eſt qu'on n'exécute que des arietes, ou des récits obligés, & qu'alors l'orcheſtre, n'ayant beſoin que de ſuivre le premier violon qui le guide, & le chanteur qui eſt près de lui, peut le voir & l'entendre.

Un autre paradoxe de Rouſſeau eſt, lorſqu'il prétend qu'un auditeur bat, par inſtinct, la meſure d'un air qu'il entend, *non pas parcequ'il la ſent vivement, mais parcequ'il ne la ſent pas aſſez*; & qu'alors il tâche, à force de mouvemens des mains & des pieds, de ſuppléer à ce qui manque, en ce point, à ſon oreille. Il ne faut, pour ſe convaincre de la fauſſeté de cette aſſertion, qu'entendre certains airs de mouvement, dont tous les auditeurs ne peuvent s'empêcher de batre la

(a) Voyez le Dictionaire de Muſique de Rouſſeau.

meſure, en acompagnant l'orcheſtre, par des batemens de mains réglés ou rhythmiques, que la force de la meſure leur arrache. Dira-t-on alors que c'eſt parcequ'ils ne la ſentent pas aſſez ? Cela ſerait abſurde. Ce genre de meſure entraînante, exiſte, ſur-tout, dans les gavotes marquées. Ceux qui ont joui du plaiſir de voir danſer Mlle Lany, doivent ſe ſouvenir, qu'alors ils étaient entraînés par un je ne ſais quoi, qui les portait à marquer la meſure avec leurs mains, tandis que cette célebre Danſeuſe la faiſait ſentir par la préciſion de ſes pas. C'eſt pourtant cette meſure que Rouſſeau appele la meſure *du geſte*, dans ſon article *exécution.*

Nous ne croyons pas davantage qu'il ait raiſon, lorſqu'il dit (art. *Harmonie*) qu'un homme, ayant l'oreille juſte, mais non exercée, & qui n'aura jamais entendu ni baſſe ni harmonie, ſera révolté la premiere fois qu'on lui en fera entendre, & aimera mieux le ſimple uniſſon. Cet homme ſerait né avec auſſi peu de talens pour la Muſique, que pluſieurs de ceux qui ont écrit ſur cet art, bien plus fait pour être ſenti qu'analyſé.

Rouſſeau blâme encore Rameau, d'avoir dit que l'harmonie eſt la ſource des plus grandes beautés de la Muſique; il aſſure que cela ne peut être vrai, puiſque tous les grands effets de la Muſique ont ceſſé, & qu'elle a perdu ſon énergie & ſa force, depuis l'invention du contrepoint. Mais Rouſſeau aurait dû convenir que, ſi ces grands effets ont exiſté (ce que nous ne croyons point), ils n'ont dû leur exiſtence qu'à la Poéſie & aux circonſtances. L'art des ſons n'était qu'un très-petit acceſſoire de la Muſique de ce tems-là, & n'était qu'une déclamation plus étendue que la nôtre; au lieu que ce que nous appelons Muſique aujourd'hui, eſt un art, médiocre ſi l'on veut, mais dont les Anciens n'ont eu qu'une légere conaiſſance; art fondé ſur l'harmonie, & dans lequel la mélodie, ſi vantée par ceux qui ignorent l'harmonie, n'entre ſouvent que comme un acceſſoire. Au reſte, nous plaignons les oreilles aſſez mal conformées, pour préférer l'uniſſon à l'harmonie; & nous félicitons les Européens d'être le ſeul peuple de la terre qui ait une harmonie (*a*).

(*a*) » Quand on ſonge, dit Rouſſeau dans l'article *harmonie* de ſon Dictionaire de » Muſique, que de tous les peuples de la terre qui ont une Muſique & un Chant, les » Européens ſont les ſeuls qui aient une harmonie, des acords, & qui trouvent ce mê» lange agréable, &c. il eſt bien difficile de ne pas ſoupçoner, que toute notre harmo-

Ce n'eſt pas le ſeul avantage qu'ils aient ſur les autres peuples. Rouſſeau pouvait croire, ſur parole, puiſqu'il ne le ſentait pas, que ce qui tient au phyſique des ſons peut cauſer beaucoup de plaiſir, & peut avoir beaucoup de pouvoir ſur le cœur humain. Mais il était aſſez puni de tout ce qu'il a écrit contre l'harmonie, puiſqu'il avait le malheur de ne la pas ſentir.

Cependant on ne conviendra pas plus de cette vérité, que du genre de Muſique théâtrale qu'il s'agit d'adopter, en France; ce qui ne ſera jamais décidé, parceque le goût de la nation change d'un ſiecle à l'autre, & ſouvent plus d'une fois dans un même ſiecle; & qu'il ne reſte rien dans un tems, de ce qu'on aimait dans l'autre.

Il n'en eſt pas de la Muſique, comme de l'art des vers. A force d'expériences & de comparaiſons, on a trouvé, en Poéſie, le point fixe du beau; mais les beautés de la Muſique ne ſont que de convention & de mode. Nous trouvons maintenant ridicule, ce qui charmait le beau ſiecle de Louis XIV; & nos neveux, avec autant de raiſon peut-être, leveront les épaules ſur ce qui enthouſiaſme le nôtre. Que penſer d'un art dont il reſte à peine quelques veſtiges, que perſone encore n'a pu déchiffrer? Quel eſt le lecteur juſte & ſans prévention, à qui l'on poura jamais perſuader tous ces prétendus effets ſurnaturels de la Muſique des Grecs? S'il y avait le moindre fondement à toutes ces fables hiſtoriques, les preuves en ſeraient-elles échapées au tems & à la barbarie? L'art, qui était parvenu au plus haut degré chez les Anciens, aurait ſu nous conſerver quelques-uns de ces morceaux ſi fameux de Tyrtée, de Terpandre, de Timothée, &c. Pourquoi ces ſiecles de barbarie, derriere leſquels on ſe retranche, auraient-ils été plus funeſtes à la Muſique, qu'aux autres arts? Sans doute ces tems cruels nous ont cauſé des pertes irréparables, mais ſeulement par la ruine d'une infinité de morceaux, & non pas par la perte totale d'un art, auſſi généralement répandu que l'était celui de la Muſique. Plus il l'était, plus on aura écrit dans la langue de

» nie n'eſt qu'une invention gothique & barbare..» ... C'eſt comme ſi on diſait : quand on ſonge que de tous ces peuples du monde qui ont une Poéſie plus ou moins étendue, les Européens ſont les ſeuls qui aient un Homere, un Virgile, un Horace, un Racine, un Voltaire, un Taſſe, un Milton, &c. ... & qui trouvent un charme inexprimable dans leurs vers, il eſt difficile de ne pas ſoupçoner que tout cela n'eſt qu'une barbarie.

cet

cet art : il n'eſt donc pas poſſible que quelques manuſcrits échapés des ravages du tems, ne fuſſent parvenus juſqu'à nous; & puiſqu'il n'en eſt parvenu aucun, ce n'était donc qu'un art peu cultivé, & par conſéquent peu eſtimé. On peut ſe ſervir hardiment du mot *aucun*, puiſque ce qu'on trouve dans Platon, Plutarque, Athénée, Ariſtoxène, Euclide, Ariſtide-Quintilien, Alypius, Nicomaque, le vieux Bacchius, Gaudence, Boëce, Pline, Ptolémée, Porphyre, Briennius & autres, ne nous apprend rien ou peu de choſe.

Cette langue, que l'on dit ſi étendue (*a*), qu'il falait au moins trois ans pour que les amateurs la ſuſſent convenablement, avait déja beaucoup perdu du tems de Boëce, & ſes caracteres nombreux étaient alors réduits à ſeize.

Chaque regne a eu ſes Muſiciens fameux, qui faiſaient autant d'effet ſur les oreilles de ces tems-là, que les Poëtes lyriques en faiſaient du tems des Grecs. Les chanſons du comte de Champagne valaient peut-être celles de Tyrtée; & quoique nous ne puiſſions pas plus juger de l'effet des unes que de celui des autres, je crois qu'on peut aſſurer que ces chanſons Greques & Champenoiſes nous déplairaient également, s'il nous était poſſible de les entendre.

Juſqu'à Lulli, la Mélodie (ou le Chant) n'avait été qu'agréable; il fut le premier qui la rendit ſavante, & ce premier pas le met, à nos yeux, fort au-deſſus de tous les Muſiciens Grecs & Romains qui ont exiſté, du moins à en juger par ce qui nous reſte de ce qu'on en a écrit. Depuis Jubal juſqu'à Lulli, nous ne croyons qu'à un plain-chant, qui a varié dans tous les ſiecles. Lulli, Corelli, Vivaldi & quelques autres, ont ſoumis ce plain-chant aux loix invariables de la meſure; & nous commencions à ſentir le prix de leurs travaux, lorſque Rameau parut. Ce grand homme, qui ſut employer auſſi bien qu'eux leur douce mélodie, créa, pour ainſi dire, l'harmonie, par les richeſſes & la variété dont il l'embélit; & c'eſt cette harmonie que Rameau, par ſes découvertes, a élevée en ſcience, que nous appelons *la Muſique*.

En vain de froids amateurs de l'Antiquité voudraient nous perſuader

(*a*) Voyez le Dictionaire de Rouſſeau (Art. *Notes*).

que la Mélodie ſeule eſt ce que l'on doit appeler *Muſique* : en vain vanteront-ils les effets fabuleux d'une flûte acompagnant une voix à l'uniſſon ou à l'octave; ſi jamais la Muſique a pu cauſer des effets ſinguliers, ce n'eſt que par une harmonie forte, puiſſante, pénétrante ; mais comme rien ne prouve que les Grecs ſuſſent ſeulement ce que c'était que l'*harmonie*, dans le ſens que nous donnons à ce mot, on peut révoquer en doute la réalité des effets merveilleux qu'on attribue à leur Muſique.

On nous répondra qu'ils conaiſſaient l'harmonie, puiſqu'ils compoſaient à pluſieurs parties: 1°. parceque Séneque dit dans ſon épître 84; « que les chœurs ſont compoſés de voix moyenes, de deſſus, de baſſes, » des hommes, des femmes & des flûtes: cependant, dit-il, on ne dé- » mêle aucune de ces voix en particulier, parcequ'elles ſont confondues les » unes avec les autres; mais on les entend toutes ». (Belle harmonie que celle où l'on ne diſtingue pas les parties!)

2°. Parceque Platon défend aux jeunes gens, l'uſage des différentes parties dans les acompagnemens, & veut qu'on ne joue jamais ſur la lyre que ce que la voix chante ; la contrariété des chants, ainſi que le mélange du grave & de l'aigu, pouvant embaraſſer l'eſprit d'un jeune homme qui n'a que trois ans à donner à la Muſique.

On en peut conclure ſeulement, qu'ils mêlaient les voix avec les inſtrumens, & que tout au plus ils conaiſſaient l'acord de la quinte, de la quarte & de l'octave, comme nous dirions *ut ſol*, quinte; *ſol ut*, quarte, & *ut ut*, octave, dans *ut ſol ut*. Car les Grecs n'admétant pas les tierces au rang des conſonances, c'eſt-à-dire, des ſons qui pouvaient être entendus enſemble, relativement à l'acord de leurs inſtrumens; ne les regardant que comme des intervalles propres à être employés dans la Mélodie, ainſi que le ton, les ſixtes, &c. ils ne pouvaient pas même avoir ce que nous appelons *l'acord parfait*. Mais l'euſſent-ils eu, cet acord parfait, quelle harmonie fera-t-on réſulter de ce ſeul élément, de ce ſeul acord?

Perrault, dans ſon *Parallele des Anciens & des Modernes*, & le ſavant Sauveur, (*a*) l'un des meilleurs écrivains ſur la Muſique anciene, affirment:

(*a*) Voyez les Mémoires de l'Académie des Sciences.

« que la Muſique des Anciens ne conſiſtait que dans un ſimple chant, » & qu'elle n'a jamais connu ce que c'eſt qu'une *baſſe*, une *taille* & une » *haute-contre* ».

Mais pour ſe convaincre facilement, que les Grecs n'avaient jamais ſenti ni étudié ce que nous appelons *harmonie* (*a*), & même n'en faiſaient aucun cas; il faut lire dans les *Entretiens ſur l'état de la Muſique Greque*, les pages 27 & 28. L'étranger demande à Philotime, « ſi, dans le chant, » les ſons qui compoſent un acord, ne ſe font jamais entendre en même » tems ? »

Philotime répond :

« Le chant n'eſt qu'une ſucceſſion de ſons; les voix chantent tou- » jours à l'uniſſon ou à l'octave, qui n'eſt diſtinguée de l'uniſſon, que » parcequ'elle flate plus l'oreille. Quant aux autres intervalles, elle ne » juge de leurs raports, que par la comparaiſon du ſon qui vient de » s'écouler avec celui qui l'occupe dans le moment. Ce n'eſt que dans » les concerts, où les inſtrumens acompagnent la voix, qu'on peut diſ- » cerner des ſons différens & ſimultanés; car la lyre & la flûte, pour

---

(*a*) M. l'Abbé Rouſſier, dans ſon excellent *Mémoire ſur la Muſique des Anciens*, dit, page 9, que la Muſique des Anciens étant intimement unié à la Poéſie, les ſons de la Muſique n'étaient que comme les accens qui devaient fortifier l'expreſſion. Nous blâmons, comme lui, M. Philidor, de reprocher à ſa nation, dans ſon *Proſpectus d'Ernelinde*, d'avoir *prétendu faire une ſcience* de la Muſique. Il a d'autant plus de tort, que ce n'eſt que depuis quelques ſiecles que la Muſique eſt devenue une ſcience, car ce n'en était certainement pas une du tems des anciens, excepté les premiers élémens, qui n'étaient fondés que ſur la plus ſimple Géométrie. Il eſt bon d'obſerver que le mot *harmonie*, chez les Grecs, ne ſignifiait jamais que *proportion*, *rapport*, *convenance*.

Harmonice, eſt ſcientia quæ modulatæ ſeriei naturam contemplatur, eamque effectui deſtinat.

Euclide, page 1. *Introd. Harmon.*

Harmoniam ex intervallis ſonorum noſſe poſſumus, quorum varia compoſitio harmonias etiam efficit plures.

Cicero. Tuſcul. 1, n° 34.

« On peut bien comprendre, que différens tons qui ſe ſuccedent les uns aux autres, » & qui ſont variés avec art, forment des acords harmonieux ».

» corriger la ſimplicité du chant, y joignent quelquefois des traits & » des variations, d'où réſultent des parties diſtinctes du ſujet principal. » Mais elles revienent bientôt de ces écarts, pour ne pas affliger trop » long-tems l'oreille étonée d'une pareille licence ».

Le plus grand des Muſiciens qui aient paru juſqu'à préſent, ſelon nous, c'eſt, ſans contredit, Rameau.

Son ſyſtême de la baſſe fondamentale, malgré quelques erreurs qui lui ſont échapées en l'expoſant dans ſes écrits, l'immortaliſera à jamais. Ses chœurs ſublimes ont toujours eu, auront toujours le plus grand effet, & paſſeront aux ſiecles futurs, ainſi que ſes airs de danſe (*a*).

CHAPITRE XII.

De la Saltation ou *Muſique Hypocritique* (*b*).

Les Grecs nommaient cet art *Orcheſis*, & les Romains *Saltatio* (*c*). Il conſiſtait chez eux, dans l'imitation de tous les geſtes & de tous les mouvemens que les hommes peuvent faire. Varron nous dit (*d*) que

(*a*) Rameau a fait des découvertes vraies, & en a tiré quelquefois des conſéquences fauſſes : il a tout donné à l'harmonie, & il a preſque compté la mélodie pour rien : ce ſyſtême convenait à merveille à notre Opéra..... L'harmonie fait beaucoup de plaiſir, nous y trouvons de la ſymétrie, nous y ſaiſiſſons des raports, nous y découvrons des proportions, & de plus elle a ſur nous un effet phyſique (que certainement la mélodie n'a pas). Une ſuite d'acords, quoiqu'ils ne ſoient pas liés par un chant, nous éveille & nous donne plus d'exiſtence : ils agiſſent ſur le genre nerveux..... Si l'harmonie ne plaiſait pas par elle-même, pourquoi les préludes ſur le clavecin ou ſur le *piano-forte*, feraient-ils tant de plaiſir ?.....

Lettre à M..... ſur l'Opéra, par M. le Marquis de S. L....

(*b*) Ce nom vient d'*Hypocrite*, qui, dans ſon ſens propre, ſignifie, *qui contrefait ;* & c'était le nom le plus ordinaire que les Grecs donnaſſent à leurs comédiens.

(*c*) Les Anciens l'appelaient auſſi quelquefois *chironomie* ou *regle de la main.*

(*d*) *Saltatores autem nominatos Varro dicit ab Arcade Salio, qui primus docuit Romanos adoleſcentes nobiles ſaltare.*

Iſidore, liv. 18, ch. 50.

le mot *ſaltatio* ne vient pas de *ſaltus*, qui ſignifie *ſaut*, mais de l'Arcadien *Salius*, qui le premier enſeigna cet art aux Romains. Il faut donc ne pas confondre, comme nous le faiſons, la danſe avec le ſaut, & ſe ſouvenir que la véritable danſe des Anciens, était une imitation (*a*) des démarches, des atitudes du corps, des geſtes, en un mot, de toutes les démonſtrations, dont les hommes acompagnent ordinairement leurs diſcours, ou dont ils ſe ſervent quelquefois pour faire comprendre leurs ſentimens ſans le ſecours de la parole.

Suivant Athénée, *Théleſtes* avait été l'inventeur de cette eſpece de danſe, que nous appelons *Art du geſte.*

Cet Art ſe ſubdiviſait en pluſieurs eſpeces, & avait produit, chez les Anciens, un ſi grand nombre de danſes différentes, que *Meurſius* a compoſé de leurs noms & de leurs genres, un dictionaire entier.

C'était de tous les arts muſicaux, celui que les Anciens aimaient le plus, & qui était le plus utile à tous les états, puiſqu'il enſeignait depuis l'Hiſtrion juſqu'à l'Orateur.

Les geſtes de la danſe antique, ou plutôt de la ſaltation, devaient ſignifier quelque choſe, & être un diſcours ſuivi.

Apulée nous a laiſſé la deſcription d'une repréſentation du jugement de Pâris, exécutée par des pantomimes; il ne ſe ſert que du mot *marcher*, & dit que *Vénus ne déclamait que des yeux*; auſſi les Anciens ne vantaient que rarement les jambes & les pieds de leurs danſeurs, mais ſouvent les bras & les mains. Il fallait cependant, qu'il y eût quelque différence entre les geſtes des acteurs & ceux des orateurs; car Quintilien nous dit, qu'il ne faut pas qu'un orateur prononce comme un comédien, ni qu'il faſſe ſes geſtes comme un danſeur (*b*). On diviſait alors les geſtes en deux claſſes, les *naturels* & les *artificiels*. Les *naturels* étaient ceux dont on ſe ſervait en parlant, & qui donnaient plus de force aux diſcours, & ceux qui, ſans parler, ſignifiaient certaines choſes, comme, en France, de lever la main droite, les doigts tournés en haut, & de les ramener pluſieurs fois avec vîteſſe vers le corps, ſignifie qu'on invite quelqu'un à s'approcher de ſoi.

(*a*) Voy. *les Réflexions critiques ſur la Poéſie & ſur la Peinture*, par M. l'Abbé *du Bos*.

(*b*) *Non comœdum in pronunciatione, non ſaltatorem in geſtu facio.*

Les geſtes *artificiels*, étaient ceux qui ſervaient à exprimer les choſes raiſonées qu'avaient à dire (*a*) ceux qui ne voulaient pas parler. On ſent combien ils devaient être étudiés & différens de ceux qui ne faiſaient qu'ajouter de la force aux diſcours; puiſqu'ils ſupléaient aux paroles, & que ſouvent même (à ce que nous certifient les Anciens) ils étaient plus expreſſifs.

Ces derniers geſtes n'étaient point néceſſaires aux orateurs, qui pouvant tout dire, n'étaient pas obligés de ſupléer à rien, & n'avaient que de l'expreſſion à donner à ce qu'ils diſaient (*b*).

Voilà pourquoi Quintilien fait cette diſtinction entre l'orateur & le comédien. Il ſerait poſſible d'en faire une autre entre l'acteur & le pantomime, car le premier doit rejetter une grande quantité des geſtes du ſecond, comme n'étant pas aſſez nobles, & lui étant inutiles.

Cicéron (*c*) veut bien qu'un homme qui ſe deſtine à parler en public, tâche d'acquérir la grâce & l'air aiſé de Roſcius, mais il ne veut pas qu'il le copie ſervilement dans ſes geſtes. Caſſiodore appele *Muſique muete*, l'art des geſtes: « Celui des arts muſicaux (dit-il), qui montre » à parler ſans ouvrir la bouche, à dire tout avec les geſtes, & qui » enſeigne même à faire entendre, par certains mouvemens des mains » comme par différentes atitudes du corps, ce qu'on aurait bien de la » peine à faire comprendre par un diſcours ſuivi, ou par une page » d'écriture ».

Cependant cet art n'était pas pouſſé à un point ſi prodigieux, que le

---

(*a*) La *Logique* diviſe tous les ſignes en deux genres, les *ſignes naturels* & les *ſignes d'inſtitution*, (que nous appelons *artificiels*). La fumée, dit-elle, eſt le ſigne naturel du feu; mais la courone n'eſt qu'un ſigne d'inſtitution de la royauté. L'homme qui ſe bat la poitrine, fait un geſte naturel qui marque un ſaiſiſſement, mais celui qui décrit, en geſticulant, un front ceint du diadême, ne fait qu'un geſte d'inſtitution qui ſignifie une tête couronée.

(*b*) Dans une pantomime, un acteur qui voudrait exprimer qu'il en ſoupçone un autre d'être malade, prendra ſon bras & lui tâtera le pouls; ce geſte ne peut être trouvé ridicule. Si un orateur, en déclamant ſur le même ſujet, faiſait le même geſte, on ſe moquerait de lui avec raiſon. Les geſtes de l'orateur & ceux de l'acteur, ne doivent donc pas être les mêmes.

(*c*) *De Orator*, livre premier.

raport entre le geſte & la choſe ſignifiée, pût être toujours deviné ſans interprete. S. Auguſtin nous dit, *que quelquefois cela était impoſſible, quand on n'avait pas appris le langage de la danſe antique.* Quelquefois auſſi on le chargeait de maniere à ſe rendre ridicule, & ce qui plaiſait dans un acteur, faiſait rire dans un orateur. On diſait d'Hortenſius, rival de Cicéron, *qu'après avoir été long-tems comédien, il étoit devenu comédiene*, & on ne l'appelait plus que *Dionyſia* (*a*).

Le terme *danſer* ſervait également pour exprimer l'action de faire des geſtes, & celle de jouer la comédie. Ainſi la danſe de ce tems-là ne reſſemblait pas plus à la danſe du nôtre, que notre Muſique ne reſſemble à celle des Anciens.

Chez nous l'art de la Muſique, n'eſt que celui de combiner & de rendre des ſons. Chez eux cet art renfermait, outre ce que nous venons de dire, la Poéſie, la Saltation (ou la danſe) l'art Dramatique, & quelquefois la Théologie & la Politique.

Notre danſe ne comprend aujourd'hui que les atitudes, les pas, les grâces & les ſauts. Celle des Anciens renfermait, outre cela, l'art d'exprimer ſans paroles, & de jouer la comédie (*b*), & même la tragédie (*c*).

L'art du geſte convenable à la déclamation théâtrale, ſe partageait en trois arts.

1°. Le geſte propre au tragique.

2°. Celui dont on ſe ſervait dans le comique.

3°. Le geſte néceſſaire à la déclamation des ſatyres. Lucien dit cependant, que ſouvent on mêlait les geſtes propres à la ſatyre, avec ceux qui ſont propres à la comédie.

(*a*) Célebre danſeuſe citée par Aulugelle, dans ſes nuits attiques, *Livre 18, chap. 9.*

(*b*) Ariſtide Quintilien, appele Roſcius un célebre *danſeur* (*orcheſtam* en Grec).

(*c*) Un des amis d'Ovide lui écrivait que ſa tragédie de Médée était fort ſuivie; il lui répondit :

Carmina quòd pleno ſaltari *noſtra theatro*,
Verſibus & plaudi ſcribis, amice, meis, &c.

« Quand vous m'écrivez que le théâtre eſt plein, lorſqu'on y *danſe* notre piece, » & qu'on applaudit à mes vers, &c. »

Triſt. Liv. V, Eleg. 7, v. 25.

C'était la Muſique qui enſeignait à exécuter tous ces geſtes, & c'eſt cette Muſique inſtrumentale qu'on appelait *hypocritique*; elle était aidée de la Muſique *rhythmique*, qui lui indiquait les momens, en lui marquant les mouvemens.

Lorſqu'un acteur faiſait les geſtes pendant qu'un autre récitait, l'union de ces deux Muſiques les forçait d'aller toujours enſemble; & Quintilien dit *qu'on tâchait d'établir une proportion entre les geſtes, & les mots que diſait l'orateur, de maniere que ſon action ne fût ni trop fréquente ni trop interrompue.*

En écrivant leurs vers, ils écrivaient au-deſſus, les geſtes que devaient faire les hiſtrions, meſure par meſure; & c'eſt cet art d'écrire (*a*), que nous n'avons plus, & que nous ne pouvons pas même concevoir. Séneque, *Ép.* 121, nous aſſure qu'on voyait avec étonement ſur la ſcène, que le geſte des comédiens éteignît la parole, malgré la vîteſſe de la langue; il entend ſans doute, que le Déclamateur & le Geſticulateur s'acordaient enſemble on ne peut pas mieux: & nous voyons dans Lucien, qu'un geſte hors de meſure, paſſait pour une faute capitale; ce qui avait donné naiſſance au proverbe Grec, *faire un ſoléciſme avec la main.*

L'habitude des ſpectacles avait rendu le peuple ſi conaiſſeur dans cet art, que la moindre faute était auſſi-tôt aperçue & impitoyablement ſiflée. C'eſt ainſi que de nos jours les parterres de l'Opéra & de la Comédie Italiene, ſouvent remplis de gens qui ne ſavent pas un mot de Muſique, la jugent au moins auſſi bien que ceux qui s'y conaiſſent le mieux; tant l'habitude peut ſupléer à tout.

L'art de la ſaltation étant entierement perdu, on ne peut en parler que par conjectures; mais ce qui n'eſt pas douteux, c'eſt que les Comédiens anciens (*b*) excélaient dans cette partie de la déclamation.

La ſignification de *Saltatio* empêche de trouver ridicule que les chœurs

---

(*a*) Ariſtide Quintilien *de Muſica*, dit que le Rhythme muſical regle auſſi bien le geſte, que la récitation des vers.

(*b*) Il eſt à remarquer que Tertullien a dit, que le geſte était auſſi ſéduiſant que le diſcours qui tenta la premiere femme.

Ipſe geſtus colubrina vis eſt.

des

des anciens *danſaſſent* même dans les endroits les plus triſtes de la Tragédie, puiſque ce genre de danſe qu'Ariſtote preſcrit dans ſa Poétique, ne ſignifie que les geſtes (ou actions) que l'on faiſait faire aux chœurs.

Un de ces chœurs fut repréſenté avec tant de force & de pathétique, dans la Tragédie des *Euménides* d'Eſchyle, qu'il fit accoucher ſur le Théâtre d'Athènes pluſieurs femmes groſſes. Cet évenement fut cauſe, que les Athéniens réduiſirent à 15 ou 20 perſones le nombre des (*a*) Acteurs de ces chants terribles, où il y avait quelquefois 50 perſonages. Et ce ne fut pas par économie; car ils ne plaignaient pas la dépenſe pour ce genre de plaiſir: la repréſentation de trois Tragédies de Sophocle (dit M. l'Abbé du Bos) coûta plus cher aux Athéniens, que la guerre du Péloponèſe. On ſait les dépenſes immenſes des Romains pour élever des Théâtres, des Amphithéâtres & des Cirques. On admire encore les ruines de ceux qui ſont tombés; & le ſalaire exceſſif qu'ils donnaient à leurs Acteurs, prouve qu'ils n'épargnaient rien dans ce genre. Éſopus, célebre Comédien, contemporain de Cicéron, laiſſa à ſon fils plus de cinq millions amaſſés à jouer la Comédie, que ce fils diſſipa en fort peu de tems. Le fameux Roſcius avait, ſelon Macrobe, près de 900 livres par jour, qu'il touchait des deniers publics. Roſcius ſe trouvant aſſez riche, par reconaiſſance pour les bienfaits des Romains (*b*), joua la Comédie pendant 12 ans pour rien.

Macrobe nous dit auſſi, que Céſar donna vingt mille écus à Labérius, pour engager ce Poëte à jouer lui-même dans une piece qu'il avait compoſée.

Ce goût pour les Théâtres continua pendant près de 1000 ans. Ammien Marcellin, qui vivait ſous l'Empire de Conſtantin *le Grand* nous dit: « Dans combien de nos maiſons cultive-t-on encore les » Arts libéraux? on n'y entend plus que chanter & jouer des inſtru» mens. On ferme les bibliotheques comme on ferme les tombeaux

(*a*) Lulli avait placé dans la pompe funebre de Pſyché, dans celle d'Alceſte, dans le ſecond acte de Théſée, dans le quatrieme d'Atys, & dans la premiere ſcène des quatre actes d'Iſis, des ballets ſans pas ni ſauts, & uniquement d'action, qui eurent le plus grand ſuccès. Ce fut un nommé *d'Olivet*, qui, ſous les ordres de Lulli, fit exécuter ces *ballets d'action*, & apprit aux perſonages des chœurs & des ballets, à repréſenter ſans danſer ni chanter.

(*b*) Voyez Cicéron dans ſon *Oraiſon pour Roſcius*.

» pour jamais, & l'on ne ſonge qu'à faire faire des lyres énormes, des » flûtes de toute eſpece, & tous les inſtrumens qui ſervent à régler le » geſte des Acteurs. *Tibiæque & Hiſtrionici geſtûs inſtrumenta non levia* ». Il y en avait donc de deſtinés à cet uſage.

Ce fut alors que l'art de la Saltation fut perfectioné; que les Comédiens oſerent entreprendre de jouer toutes ſortes de pieces de Théâtre, ſans ouvrir la bouche : on les nomma *Pantomimes*, ce qui ſignifie *Imitateurs de tout*. Cependant ſouvenons-nous qu'il n'était pas donné à tout le monde de les entendre, & qu'il fallait pour cela en avoir la clé. S. Auguſtin (*de Doctrin. Chriſt.* l. 2.) nous dit, *Hiſtriones omnium membrorum motibus, dant ſigna quædam ſcientibus, & cum oculis eorum fabulantur.* Et dans les commencemens il fallait qu'un Crieur public avertît le peuple à haute voix, ſur le Théâtre, des ſujets que les Pantomimes allaient repréſenter avec leur jeu muet. C'eſt encore S. Auguſtin qui nous aſſure, que peu de tems avant lui, on pratiquait cet uſage ſur le Théâtre de Carthage.

Sidonius Apollinaris, dans un Poëme à la louange de la ville de *Narbonne*, qui eſt adreſſé à *Conſentius*, Citoyen de cette ville, lui dit, entr'autres choſes : « Vous êtes d'abord au fait de ce que (*a*) *Caramallus* & *Phabaton* repré- » ſentent : quoiqu'ils ne prononcent pas une parole, & qu'ils ne s'expliquent » que par des geſtes, des ſignes, & par des mouvemens de la main, du ge- » nou, de la jambe, ou de tout le corps; vous devinez, dès la premiere » repréſentation, ſi c'eſt Jaſon, Thyeſte, ou quelqu'autre perſonage, &c. »

Ce fut, dit-on, à leur ſujet que cette Epigramme fut faite :

Tot linguæ quot membra viro : mirabilis eſt ars,
Quæ facit articulos, ore ſilente, loqui.

« Tous les membres du corps d'un Pantomime ſont autant de langues, à » l'aide deſquelles il parle ſans ouvrir la bouche. »

Au reſte, S. Cyprien n'aimait pas ce genre de ſpectacles; car il le définit « un monſtre qui n'eſt ni homme ni femme, dont toutes les manieres &

(a) *Coram te Caramallus aut Phabaton,*
Clauſis faucibus, & loquente geſtu,
Nutu, crure, genu, manu, rotatu,
Toto in ſchemate vel ſemel latebit?

Caramallus & Phabaton étaient deux célebres Pantomimes, dont il eſt fait mention dans les lettres d'Ariſténete, & dans Léontius le Scholaſtique.

» tous les mouvemens ſont plus laſcifs que ceux d'aucune Courtiſane, & » dont l'art conſiſte à prononcer avec ſon geſte. Cependant, ajoute-t-il, » toute la ville ſe met en mouvement, pour lui voir repréſenter, en geſti- » culant, les infamies de l'Antiquité fabuleuſe ».

Il nous apprend encore, qu'on faiſait aux Pantomimes la même opération que l'on fait de nos jours à certains Chanteurs d'Italie, afin de leur conſerver dans tout le corps une ſoupleſſe, que des hommes faits ne peuvent avoir, & que le maître qui ſavait faire reſſembler davantage un homme à une femme, était celui qui paſſait pour avoir fait le meilleur diſciple.

L'art de la Pantomime ne fut inventé que ſous Auguſte, par Pylade & Batyle, qui l'exercerent à Rome : ce qui fait dire à Lucien, que Socrate n'avait vu *la danſe* que dans ſon berceau.

Ils repréſentaient leur piece (*fabulam ſaltabant*) au ſon de pluſieurs flûtes, d'une eſpece particuliere qu'on appelait *Tibia Dactylica*. Une choſe bien étonante, & qui cependant eſt affirmée par preſque tous les Auteurs qui ont parlé des Pantomimes, c'eſt qu'ils ſe privaient (de ce qui nous paraît aujourd'hui devoir être le plus grand avantage de ce genre) du jeu du viſage ; car il eſt conſtant qu'ils jouaient maſqués, ainſi que les autres Comédiens : auſſi M. l'Abbé du Bos dit-il *qu'il fallait qu'ils euſſent de l'expreſſion de reſte.*

Lucien dit expreſſément, que le maſque du Pantomime n'avait pas une bouche béante, comme les maſques des Comédiens ordinaires. La paſſion que l'on conçut à Rome pour ce genre de ſpectacle, & pour ceux qui l'exécutaient, ne peut ſe concevoir. Séneque nous dit (*a*) : « La ville de » Rome regorge de Profeſſeurs qui enſeignent cet art, & qui ne manquent » pas de diſciples ; ils trouvent des Théâtres dans toutes les maiſons. Les » maris & les femmes ſe diſputent à qui leur donnera le *Latus.* »

Gallien nous apprend, qu'ayant été appelé pour voir une femme de qualité, ataquée d'une maladie ſinguliere, il découvrit par les altérations qui ſurvinrent à la malade, quand on parla d'un certain Pantomime devant

(a) *Harum artium multi diſcipuli ſunt, multique doctores. Privatim urbe totâ ſonat pulpitum : mares uxoreſque contendunt uter det* Latus *illis.*

Nat. quæſt. liv. 7, ch. 32.

elle, que sa maladie ne venait que de l'amour effréné qu'elle avait pour lui, & des efforts qu'elle faisait pour le cacher.

Voilà ce que nous avons cru devoir raporter sur l'art de la Saltation. Ceux qui seront curieux de voir sur ce sujet une infinité de détails intéressans, doivent lire l'excellent ouvrage de l'Abbé du Bos, dont nous avons tiré la plus grande partie de ce que nous avons dit.

CHAPITRE VIII.

Des Jeux publics chez les Grecs & chez les Romains.

Les *Jeux publics* des Anciens (*a*) étant presque toujours acompagnés de Musique vocale & instrumentale, nous avons cru devoir en donner une idée.

Ces jeux se donnaient d'abord par un motif de Religion, pour amuser le peuple; mais dans la suite la Religion n'en fut plus que le prétexte. On les avait d'abord consacrés pour apaiser la colere des Dieux, pour mériter leur faveur, ou pour le salut du peuple. Nos peres s'imaginaient que, par le culte extravagant qu'ils ofraient à la Divinité, ils la rendaient sensible à leurs vœux.

Delà vint chez les Romains cette foule de jeux du Cirque, du Théâtre, de l'Amphithéâtre, qui étaient tous compris sous la dénomination générique de *Jeux sacrés*, lorsqu'ils étaient relatifs à quelque Divinité; & de *Jeux votifs*, *Jeux extraordinaires*, *Jeux funebres*, lorsqu'ils devaient apaiser la colere des Dieux infernaux. On les enrégistrait dans les actes publics, & ils étaient anoncés comme les jours de solemnité. Les énormes dépenses avec lesquelles on les célébrait, monterent à des sommes si prodigieuses, que plusieurs fois le Sénat fut obligé de les réprimer & de les fixer.

Les Édiles Curules, & les Préteurs, avaient l'intendance des jeux solemnels, dont le jour était fixé. A l'égard des jeux particuliers, comme les fu-

(*a*) Voyez le Dictionaire des Antiquités, par Pitiscus.

nebres, ils ne s'en mêlaient point. Ils étaient obligés de donner les premiers à leurs frais ; & c'eſt ſur le refus que firent les Plébéiens de s'en charger, qu'on élut à leur place deux Patriciens, qui conſentirent volontiers à faire cette dépenſe, ſi on les faiſait Édiles ; c'eſt pourquoi on les créa ſur le champ Édiles Curules. Ce fut donc à eux à ordonner les jeux, à y préſider, & à diſtribuer les prix aux vainqueurs. Vers le déclin de la République, ce droit paſſa à d'autres Magiſtrats, & enſuite les Empereurs ſe l'atribuerent. Ainſi que chez les Romains, les jeux publics étaient chez les Grecs une partie eſſentiele de la Religion. Il y en avait toujours dans les fêtes ſolemneles conſacrées aux Divinités & aux Héros. Entre tous ces jeux, dont nous donnerons une légere notice, il y en avait quatre très célebres, qui ſervirent de modele aux jeux des Romains. C'étaient les *Olympiques*, les *Pythiques*, les *Néméens* & les *Iſthmiques*.

On peut encore y ajouter les Jeux *Platéens*, inſtitués à Platée en l'honneur de Jupiter. Il y avait à Olympie ſix autels, conſacrés aux douze Dieux protecteurs des jeux qui s'y célébraient. Tous les combatans avaient coutume de ſacrifier à ces ſix autels avant la célébration des jeux (*a*).

Dans les grands jeux, outre les prix que l'on propoſait pour les exercices du corps, on en donnait auſſi de Poéſie & de Muſique.

Aux jeux Pythiques, la Poéſie conſiſtait en des hymnes à l'honeur d'Apollon, qui préſidait à ces jeux.

Le prix de la Muſique était ordinairement un vaſe à trois pieds, ſur lequel on gravait le nom du vainqueur & celui de ſa tribu. On ſuſpendait enſuite ce monument dans le Temple du Dieu dont la fête ſe célébrait alors. Ceux qui remportaient la victoire dans les quatre anciens jeux ſacrés de la Grece, à quelque ſorte de combat que ce fut, étaient appelés *Periodoniques*, nom qui leur fut donné du mot *Période*, parceque ces jeux revenaient à des époques fixes.

La magnificence avec laquelle on les célébrait, attirait non-ſeulement de toute la Grece, mais encore des pays éloignés, une multitude infinie de

(*a*) Cependant il faut convenir auſſi que ces peuples, naturelement guerriers, avaient introduit dans leurs ſpectacles, différentes ſortes d'exercices du corps, pour préparer les jeunes gens à la profeſſion des armes, pour fortifier leur ſanté, & les faire à la fatigue.

ſpectateurs & de combatans. On ne donnait aux vainqueurs qu'une ſimple courone d'olivier, ou de laurier, ou d'ache, tantôt verd, tantôt ſec; & cependant les Grecs ne concevaient rien de comparable à la victoire qu'on remportait dans ces jeux, & ils ne croyaient pas qu'il fût permis à un mortel de porter plus loin ſes deſirs. C'eſt pour cela qu'Horace, en parlant des vainqueurs Olympiques, les éleve au-deſſus de tout, & les met au rang des Dieux.

Sunt quos curriculo pulverem olympicum
Collegiſſe juvat, metaque fervidis
Evitata rotis, palmaque nobilis,
Terrarum Dominos evehit ad Deos.

« Tel aime à faire rouler un char bruyant au travers des nuages de pouſſiere, » dans les Jeux Olympiques. Si, malgré la rapidité de ſes roues, il a eu » l'adreſſe d'éviter la borne, & d'enlever la victoire à ſes rivaux, il s'égale » aux Dieux maîtres de l'Univers. »

Horace, Livre premier, Ode premiere.

Jeux Olympiques.

Ces jeux ſe célébraient à Olympie (*a*) dans l'Élide, ſur les bords du fleuve Alphée. (*b*)

(*c*) Le plus ancien des Hercule était Dactyle du Mont Ida en Crete, & avait cinq freres, *Péonéus*, *Epimede*, *Jaſius* & *Ida*. Ils vinrent s'établir en Élide, & ce fut là qu'Hercule propoſa à ſes freres de s'exercer à la

---

(*a*) Voyez Pauſanias, liv. 5.

(*b*) Aujourd'hui le bourg de Longanico ſur l'Alphée, dans la province de Belvedere en Morée.

(*c*) On diſtingue ſix Hercule. » Le plus ancien combatit contre Apollon, pour le trépié » de Delphes; il était fils de Jupiter & de Lyſite; mais du plus ancien Jupiter. Le ſe- » cond était l'Égyptien, fils du Nil, & qui paſſe pour l'auteur des Lettres Phrygienes. » Le troiſieme, à qui l'on faiſait des offrandes funebres, était un des Dactyles du mont Ida. » Le quatrieme était fils de Jupiter & d'Aſtérie, ſœur de Latone, honoré ſingulierement » par les Tyriens, & qu'on dit pere d'une fille nommée *Carthage*. Le cinquieme, nommé » Bel, était adoré aux Indes; & le ſixieme était fils d'Alcmène, & du troiſieme Jupiter. »

Cicéron, *de Natura Deorum*. Livre 3. n° 16.

courſe, & de donner au vainqueur une courone d'olivier. Telle fut l'origine des Jeux Olympiques, qui eurent Hercule pour fondateur, mais non pas le fils d'Alcmène. Comme ils étaient cinq freres, il voulut que ces jeux fuſſent célébrés tous les cinq ans.

Quelques-uns prétendent, que Jupiter & Saturne combatirent enſemble à la lute dans Olympie, & que l'empire du monde fut le prix de la victoire. D'autres veulent, que Jupiter ayant triomphé des Titans, inſtitua lui-même ces jeux, où Apollon ſignala ſon adreſſe en remportant le prix de la courſe ſur Mercure, & celui du pugilat ſur Mars. C'eſt pour cela, diſent-ils, que ceux qui ſe diſtinguaient au *Pentathle* (ce mot vient de deux mots Grecs, & ſignifie la réunion de *cinq combats* ou exercices : la *Courſe à pied*, la *Lute*, le *Saut*, le *Palet* & le *Javelot*), danſaient au ſon des flûtes qui jouaient des airs Pythiens, parceque ces airs étaient conſacrés à Apollon, ce Dieu ayant été couroné le premier aux Jeux Olympiques. Cinquante ans après le déluge de Deucalion, Clyménus, fils de Cardis, & l'un des deſcendans du premier Hercule, ſurnommé *Idéen*, vint de Crete pour célébrer les jeux, & y conſacra un autel à ſon aïeul ſous le titre d'Hercule protecteur. Endymion, fils d'Aéthlius, chaſſa Clyménus de l'Élide, s'empara du Royaume, & le propoſa à ſes enfans pour prix de la courſe. Environ trente ans après, Pélops fit repréſenter ces mêmes jeux en l'honeur de Jupiter, avec plus de pompe que ſes prédéceſſeurs. Après lui, Amythaon ſon couſin les donna au peuple. Enſuite Pélias & Nélée les donnerent à frais communs. Augée les fit célébrer, & enſuite Hercule, fils d'Alcmène, lorſqu'il eut pris l'Élide. Le premier qu'il courona, fut Iolas, qui, pour remporter le prix du Char, avait emprunté les cavales d'Hercule, dont il était l'écuyer. Jaſius Arcadien eut le prix de la Courſe à cheval; Caſtor celui de la Courſe à pied, & Pollux celui du Ceſte, (*a*). On prétend qu'Hercule eut le prix de la Lute & du Pancrace. (*b*) Dans la ſuite, depuis Oxylus, les Jeux Olympiques furent interrompus juſqu'à Iphitus,

---

(*a*) Le *ceſte* était une eſpece de gantelet fait de cuir de bœuf. Les premiers étaient de cuir doux, mais dans la ſuite on les fit de cuir fort dur. Les combatans s'en couvraient les mains & les bras juſqu'au coude, par le moyen de pluſieurs couroies; & avec ces gantelets, ils ſe portaient des coups terribles.

(*b*) Le *pancrace* était un exercice compoſé de la lute ſimple & de la lute compoſée;

qui les rétablit. On en avait preſque perdu le ſouvenir ; & à meſure qu'on ſe rappelait quelques-uns de ces jeux, on les ajoutait à ceux qu'on avait déjà retrouvés. (*a*)

Ce fut environ cent-huit ans après, que l'on commença à compter par Olympiades, (*b*) la 27e Olympiade après la célébration des jeux par Iphitus.

Suivant le calcul du Pere Petau, cette premiere Olympiade commença l'an de la période Juliene 3938, l'an du monde 3208, 776 ans ayant l'Ere Chrétiene ; & les Jeux Olympiques ſe célébrerent tous les quatre ans, vers le ſolſtice d'été, pendant cinq jours, à commencer depuis le onze de la lune juſqu'au quinze.

(*a*) De tous les hiſtoriens Grecs dont les ouvrages nous reſtent, & qui comptent par olympiades, le plus ancien eſt Polybe. C'eſt à cette maniere de compter, que nous devons toute la clarté répandue ſur l'hiſtoire anciene.

(*b*) Les Jeux olympiques n'ont pas été célébrés d'abord à égales diſtances, mais ſeulement pour ſolemniſer de grands évenemens ; ils ne commencerent à être célébrés régulierement que 776 ans avant J. C. & on les célébra tous les cinquantiemes mois ; c'eſt-à-dire, le deuxieme mois après l'expiration de quatre ans. Ce fut alors qu'ils ſervirent d'époque à toute la Grece.

Voyez *l'hiſtoire de la Muſique* par Burney.

Voici

Voici le Tableau du rétabliſſement ſucceſſif des Jeux Olympiques, ainſi que les noms des Vainqueurs qui remporterent le prix pour la premiere fois.

Olympiades.	Exercices.	Vainqueurs.
1	Courſe à pied.....	*Corèbe*, Eléen.
14	Le ſtade doublé.....	*Hypenus*, de Piſe.
18	La lute & le pentathle.....	*Lampis & Eurybate*, Lacédémoniens.
23	Le ceſte.....	*Onomaſtus*, de Smyrne.
25	La courſe du char.....	*Pagondas*, Thébain.
28	Le pancrace & la courſe des chevaux de ſelle.....	*Lygdamis*, de Syracuſe; & *Crauxidas*, de Cranon.
37	La courſe & la lute pour les enfans.....	*Polynie*, Eléen; *Hypoſthene*, Lacédémonien.
41	Le ceſte pour les enfans.....	*Philetas*, Sybarite.
75	La courſe par des gens armés...	*Demarat*, d'Hérée.
93	La courſe avec deux chevaux de main.....	*Evogoras*, Eléen.
99	Deux jeunes poulains à un char..	*Sybariade*, Lacédémonien.
128	Deux poulains menés en main..	*Beliſtiche*, femme de Macédoine.
131	La courſe de poulains montés..	*Tlépoléme*, Lycien.
145	Le pancrace des enfans.....	*Phedime*, Eolien.

Premier jour. Les jeux Olympiques commençaient par un ſacrifice à Jupiter.

Second jour. Le *pentathle* & la *courſe à pied.*

Troiſieme jour. Le combat du *pancrace* & *de la lute.*

Quatrieme jour. Les courſes de *chars.*

Cinquieme jour. Les courſes de *chevaux.*

Une multitude de chevaux & de chars s'aſſemblaient à la barriere d'Olympie; le ſignal ſe donnait, la barriere s'ouvrait, ils partaient.

Les Quadrizes étaient une eſpece de coquille montée ſur deux roues, avec un timon fort court, auquel on atelait quatre chevaux choiſis, rangés de front, & pouvant en liberté déployer leurs mouvemens & leur ardeur.

Sidonius Apollinaris dit qu'une pierre lancée avec la fronde ou un trait d'arbalête n'allaient pas plus vîte.

Erichton paſſait pour un héros, parce qu'il avait oſé le premier ateler quatre chevaux à ces ſortes de chars.

En effet, ces courſes étaient dangereuſes; tantôt un cheval s'abatait, & le char qui avait peu de volume & de poids, recevait une ſecouſſe capable de faire trébucher le conducteur, (*a*) qui était ordinairement debout; tantôt les chevaux prenaient le mors aux dents, tantôt l'eſſieu ſe rompait; tantôt, en rencontrant un char qu'on voulait devancer, on faiſait tous ſes éforts pour l'acrocher & pour le renverſer.

A Rome, dans le grand cirque, on donnait en un jour le ſpectacle de cent quadrizes. *Centum quadrijugos agitabo ad flumina currus*, dit Virgile, & on en faiſait partir de la barriere juſqu'à 25 à la fois.

Ils n'étaient pas ſi nombreux à Olympie; & par le plan que nous avons fait lever du cirque de Caracalla, par M. Paris, Deſſinateur du Cabinet du Roi, & habile Architecte, il eſt prouvé qu'il ne pouvait en partir que 12 à la fois.

Selon Caliſthene, Alexandre, dans ſa jeuneſſe, diſputa le prix aux jeux Olympiques, & ne le dut qu'à ſa prudence. La plupart de ſes concurrens

---

(*a*) Comment eſt-il poſſible que cent mille hommes aient jamais pu ſe raſſembler pour jouir du plaiſir de voir briſer des chars, & écraſer leurs conducteurs; car c'était à qui ſe renverſerait, pour arriver le premier au but. Démoſthene dit en propres termes, *que rien ne faiſait tant de plaiſir, que de voir une partie des combatans faire un triſte naufrage.* Quelle barbarie!

Le grand danger était en doublant la borne, parce qu'alors tous les chars ſe raprochaient, & ſe diſputaient à qui raſerait la borne de plus près. Alors les trompetes redoublaient leurs fanfares pour animer les hommes & les chevaux.

Les chars des Grecs étaient plus ou moins ornés, ſelon la qualité des perſones. Un char à deux chevaux s'appelait en latin, *biga*. Il fut introduit aux jeux olympiques dans la quatre-vingt-treizieme olympiade, du tems du ſiege de Troyes. Ils avaient trois chevaux à leurs chars, mais dans les jeux, il n'y en eut jamais qu'à deux & à quatre, qu'on appelait *quadrize*. Ceux-là furent inventés vers la vingt-cinquieme olympiade, ainſi la courſe à quatre précéda celle à deux de plus de deux cent ſoixante-douze ans; les deux du milieu étaient les moins bons, & le meilleur était le premier à gauche, parceque, comme il fallait aller à gauche pour gagner la borne, c'était ce cheval qui dirigeait les autres.

Cependant on atelait des chars à deux chevaux depuis long-tems, puiſque lorſque Laïus fut tué par Œdipe, Sophocle nous apprend que ſon char était traîné par deux chevaux, & c'était plus de cinq cent ans avant la premiere olympiade.

l'avaient devancé; mais leurs chevaux étaient hors d'haleine ; les autres s'étaient brisés en chemin ; il ne poussa ses chevaux que quand il fut près du but ; & comme ils n'avaient pas été forcés, ils eurent bientôt passé tous les autres.

Un nommé Phidolas étant tombé au commencement de la course, sa cavale nommée *Aura*, continua de courir, passa toutes les autres, & alla se présenter devant les Directeurs des jeux, comme si elle avait senti qu'elle remportait la victoire. On n'était pas obligé de courir en personne, puisque Philippe fut proclamé vainqueur à la course des chevaux de selle, dans le tems qu'il était occupé au siege de Potidée (*a*).

Il y avait deux places dans les jeux publics, l'une destinée pour les courses des gens de pied & pour la Lute, le Pugilat ou le Javelot, le Saut & le Palet, c'était le stade. L'autre pour les courses de chevaux ou de chars, c'était l'hyppodrome. Le plus long stade n'a eu que 100 toises : nous en ignorons la largeur.

Ils avaient tous une borne & une barriere à leurs extrémités opposées.

La longueur de l'hypprodome fut fixée à 4 stades. C'est celle que Plutarque donne à celui d'Athènes. Celui d'Olympie avait un stade de large ; la bariere avait quatre cens pieds de long. Elle se rétréciſſait peu-à-peu vers l'hyppodrome, & se terminait en éperon de navire. On y voyait à droite & à gauche, des remises, sous lesquelles se rangeaient les chars & les chevaux. Ils y restaient quelque tems enfermés par de longues cordes tendues d'un bout à l'autre de la cour. Un Dauphin s'abatait de dessus la porte qui conduisait à l'hyppodrome; les cordes qui fermaient les remises s'abataient aussi, & les chars, en sortant de chaque côté, allaient en deux files ocuper leurs places dans la cariere, où ils se rangeaient tous sur une même ligne.

La forme de la place était un quarré long, à l'extrémité duquel était la borne placée au milieu de la largeur, dans une portion d'un quarré

(*a*) Plutarque raporte que ce prince reçut en un jour trois bonnes nouvelles :
La naissance de son fils Alexandre.
La victoire de Parménion, son lieutenant, sur les Illyriens.
Sa victoire aux jeux Olympiques.

beaucoup plus petit, qui la reſſerrait tellement que, ſoit à côté, ſoit devant, il n'y pouvait paſſer qu'un char de front.

A la ſuite du terre-plain de l'hyppodrome régnait une tranchée, d'une pente douce, qui terminait ſa largeur. Elle était abſolument néceſſaire dans le cas où l'un des chars venait à ſe briſer contre la borne, autrement cet accident aurait mis fin à la courſe; mais ceux qui ſe trouvaient à la ſuite du char briſé, deſcendaient alors dans le foſſé, & en le parcourant en partie, faiſaient alors le tour de la borne, de la ſeule maniere qui leur fût poſſible.

A l'un des deux côtés de la place, étaient les ſieges des directeurs des jeux près de la bariere; & c'était en s'arrêtant devant ces ſieges que ſe terminaient les courſes.

Dans le ſtade d'Olympie, il y avait, près de la bariere, un monument qu'on diſait être le tombeau d'Endimion. Et à la ſortie de la bariere de l'hyppodrome, on voyait auſſi un monument nommé Tara Ipe, auquel une folle ſuperſtition atribuait la propriété de troubler les chevaux.

Dans les cirques, à Rome, on avait érigé des obéliſques & d'autres monumens, mais ils ne nuiſaient point aux courſes, & étaient placés dans l'endroit qu'on nommait l'Epine.

On tirait au ſort les places, & on partait au ſignal donné, c'eſt-à-dire, lorſqu'on abatait les cordes.

La courſe du ſtade était la courſe ſimple: elle conſiſtait à parcourir un eſpace marqué entre deux bornes; ce fut la ſeule qu'on fit dans les treize premieres olympiades.

La courſe double était de faire le tour du ſtade par la droite, de doubler la borne, & de revenir d'où on était parti; elle ne fut admiſe à Olympie, qu'en la quatorzieme olympiade.

Les longues courſes étaient celles des chars, & ſe faiſaient de même que les autres, mais dans la ſuite on convint de faire trois fois le tour de l'hyppodrome. Quelques-uns diſent ſix. Suidas dit expreſſément que ces courſes étaient de vingt-quatre ſtades; or l'hyppodrome ayant quatre ſtades de longueur, les courſes étaient donc compoſées de ſix allées & venues, ce qui faiſait trois fois le tour complet.

En la cinquantieme olympiade, les Éléens tirerent au ſort à qui pré-

ſideroit aux jeux. Car auparavant cette époque, c'était les deſcendans d'Oxylus. Juſqu'à la centieme olympiade, il n'y eut que deux directeurs; alors on en créa neuf, dont trois jugeaient le pentathle, trois la courſe des chevaux, & les trois autres, les autres combats. Deux olympiades après, on créa un dixieme juge, & en la cent troiſieme olympiade, les Éléens furent diſtribués en tribus, & chaque tribu nomma un juge. Les Éléens ayant été vaincus par les Arcadiens, il ne leur reſta que huit tribus, & les jeux n'eurent plus que huit juges en la cent quatrieme. Enfin en la cent huitieme, le nombre de dix fut rétabli, & ſubſiſta depuis. Le bois ſacré des jeux était conſacré à Jupiter. On le nommait *Altis*; il y avait un temple d'ordre Dorique environné de colonnes par dehors; ſa hauteur était de ſoixante-huit pieds, ſa largeur de quatre-vingt-quinze, & ſa longueur de deux cens trente. *Libon* en fut l'Architecte. Il était couvert d'un beau marbre pentelique taillé en forme de tuiles.

Au-deſſus des colonnes, en dehors, on voyait vingt-un boucliers dorés qui avaient été conſacrés à Jupiter, par Mummius, Général Romain, lorſqu'il eut pris Corinthe. Sur le fronton de devant, on avait traité le combat de Pelops & d'Œnomaüs; c'était l'ouvrage d'un ſculpteur de Thrace. Sur le fronton de derriere, était le combat des Lapithes & des Centaures, ſculpté par Alcamene, contemporain de Phidias, & le premier après lui: & l'intérieur du temple repréſentait les travaux d'Hercule; il y avait deux rangs de colonnes qui ſoutenaient deux galeries fort exhauſſées, ſous leſquelles on paſſait pour aller au trône de Jupiter.

La ſtatue du Dieu était de Phidias, on liſait cette inſcription à ſes pieds:

Phidias, fils de Charmidas, Athénien, m'a fait.

Le Dieu était d'or & d'ivoire, & aſſis ſur un trône environné de baluſtres, pour empêcher qu'on ne l'approchât. Ces baluſtres (*a*) étaient peints admirablement bien par Panenus, frere de Phidias. Devant la ſtatue, le temple était pavé de marbre noir, avec un rebord qui ſervait à contenir l'huile dont on aroſait continuellement le pavé du temple,

(*a*) On peut lire dans le cinquieme livre de Pauſanias, la deſcription de ces peintures, & les autres détails du temple de Jupiter.

auprès de la ſtatue, pour défendre l'ivoire contre les humidités de la terre.

Dans l'Altis, il y avait un temple conſacré à Pelops, que les Eléens mettaient au-deſſus des héros, comme Jupiter au-deſſus des autres Dieux. Hercule, fils d'Alcmene, qui était arriere-petit-fils de Pelops, lui avait conſacré ce temple.

C'eſt dans le temple de Jupiter qu'étaient les ſix autels dont on a déja parlé.

Le premier conſacré à Jupiter & Neptune.
Le ſecond à Junon & Minerve.
Le troiſieme à Mercure & Apollon.
Le quatrieme aux Grâces & à Bacchus.
Le cinquieme à Rhéa & à Saturne.
Le ſixieme à Venus & à Minerve Ergané.

Au-delà de l'Altis on voyait un édifice nommé l'*atelier de Phidias.* C'eſt-là qu'il avait fait la ſtatue de Jupiter. On y avait conſacré un autel à tous les Dieux.

On voyait enſuite le temple de Junon qui n'avait que ſoixante-trois pieds de longueur. Seize matrones brodaient un voile que l'on conſacrait tous les cinq ans à la Déeſſe. Elles faiſaient auſſi célébrer les jeux en ſon honeur; ils conſiſtaient en une courſe où les jeunes filles ſe diſputaient le prix. Elles avaient alors les cheveux flotans, la tunique abaiſſée juſqu'au genou, & l'épaule droite nue & débaraſſée juſqu'au ſein.

Cette courſe avait été inſtituée par Hippodamie, femme de Pelops. On dit que la premiere qui remporta le prix, fut *Cloris*, fille d'Amphion & de Niobé, & la ſeule échapée aux fleches de Diane.

On voyait auſſi dans l'*Altis*, un autel qui ne ſervait jamais aux ſacrifices. Les joueurs de flûte y diſputaient le prix de leur art. Pauſanias nous décrit plus de mille ſtatues, qui alors ornaient ce bois ſacré. Ce devait être un beau ſpectacle que cette promenade ornée des chef-d'œuvres des plus habiles Maîtres, & rien n'a jamais pu lui être comparé.

On appelait Athletes ceux qui diſputaient le prix. Il falait être libre & Grec d'origine, pour pouvoir s'y préſenter. On exigeait auſſi des mœurs irréprochables. Les juges écrivaient leurs noms & celui de leur pays. Enſuite un hérault faiſait un dénombrement exact des Athletes, afin que chaque ſpectateur pût dire, ce qu'il ſavait ſur leur compte.

Les Athletes faiſaient deux ſermens.

1°. Qu'ils s'étaient ſoumis pendant dix mois à tous les exercices & aux épreuves auxquelles leur inſtitution les ſoumettait.

2°. Qu'ils obſerveraient religieuſement les loix des jeux.

Le ſort enſuite décidait de leur rang.

Lucien raporte qu'on plaçait devant les juges, une urne d'argent, dans laquelle on mettait des petites balles, dont le nombre égalait celui des combatans. On écrivait ſur deux de ces balles la lettre *A*, ſur deux autres la lettre *B*, ainſi des autres; & ceux qui avaient tiré les deux lettres pareilles, combataient enſemble.

Si leur nombre était impair (*a*), celui qui tirait la lettre unique, & qui n'avait point d'ennemi à combattre, demeurait en réſerve pour ſe batre contre le vainqueur, dans les jeux où il y avait plus de deux concurrens, comme la courſe à pied & à cheval, & celle des chars. Les Athletes étaient nuds dans les courſes à pieds à la lute, au pancrace & au pugilat. Dans les autres combats, ils ne quitaient pas leurs habits.

Les jeux commençaient au lever du ſoleil, par la courſe à pied. Tous les coureurs ſe rangeaient ſur la même ligne, apuyés à une corde tendue en travers de la lice, & que l'on abatait au ſignal donné. La courſe ſimple était d'aller au bout du ſtade; le ſtade doublé était d'aller & de revenir. Il y avait d'autres courſes où l'on faiſait quelquefois ſix, douze, ou même vingt-quatre longueurs du ſtade.

Après la courſe venaient la lute, le pugilat, le pancrace (*b*), le diſque, le ſaut & le javelot (*c*).

(*a*) Voyez le Dictionaire des Antiquités, par *M. Furgaut.*

(*b*) Ce fut au Pancrace qu'*Arrachion* fut couroné quoique mort. Il avait été vainqueur en la cinquante-deuxieme & en la cinquante-troiſieme olympiade. En la cinquante-quatrieme, ayant vaincu tous ſes adverſaires, à la réſerve d'un ſeul : celui-ci lui embaraſſa les jambes, & ſe jeta à ſon cou pour l'étrangler. Arrachion ne put alors que lui écraſer un des doigts du pied; & il en reſſentit une ſi grande douleur, qu'il lui céda la victoire un moment avant qu'Arrachion, étranglé, ne rendit le dernier ſoupir. Les Eléens prononcerent en ſa faveur, & tout mort qu'il était, il fut couroné. Les Orgiens en uſerent de même envers Creugas. Ils le proclamerent vainqueur aux jeux Néméens, parceque Damoxene de Syracuſe, ſon antagoniſte, ne l'avait vaincu que par une lâche trahiſon.

(*c*) Pauſanias nous apprend qu'auprès d'Olympie, il y avait un Gymnaſe appelé

La courſe des chars (*a*) qui terminait les jeux, était le plus renommé de tous ces exercices; & l'honeur qu'on en retirait, était recherché par des rois, des princes & par les plus fameux héros.

Tous les chars partoient au ſignal, s'éforçaient de tourner la borne qui était au bout de l'hyppodrome, & revenaient à l'endroit d'où ils étaient partis. La borne ſe trouvait à leur gauche, & ils cherchaient à la raſer, en tournant, afin de faire le plus petit cercle poſſible, & par conſéquent moins de chemin que les autres.

Il n'était pas néceſſaire que ceux qui aſpiraient à la victoire, conduiſiſſent eux-mêmes leurs chars, il ſuffiſait qu'ils fuſſent préſens, ou même qu'ils envoyaſſent leurs chevaux. Les dames pouvaient auſſi combatre, & pluſieurs remporterent le prix, non pas en perſone, mais en faiſant conduire leurs chars (*b*).

Le prix commençait par les acclamations générales; enſuite on recevait une couronne d'olivier (*c*) & une palme, qui étaient préſentés par le premier des juges. Après quoi l'on promenait le vainqueur dans le ſtade ou dans l'hyppodrome, & un hérault proclamait à haute voix ſon nom & celui de ſon pays.

Lolichmium, qui était ouvert en tout tems à ceux qui voulaient combatre en Littérature, en Poéſie, en Muſique, &c. Dans la quatre-vingt-onzieme olympiade, Euripide & Xenocles diſputerent le prix de la poéſie dramatique aux jeux olympiques. Dans ce tems-là la poéſie dramatique était acompagnée par des inſtrumens.

(*a*) Les courſes de chevaux de ſelle étaient acompagnées par les trompetes, & celles des chars par les flûtes. *Voyez M. Burney.*

(*b*) Pauſanias nous dit qu'il était défendu aux femmes d'aſſiſter aux jeux olympiques, & que celles qu'on y aurait ſurpriſes, auraient été ſur le champ précipitées du Mont Typée. Cependant trois femmes y remporterent le prix de la courſe des chars. Cyniſca, fille d'Archidamus, Roi de Sparte, & ſœur du grand Agéſilas; Euryleonis, femme Spartiate; & Beliſtiche, Macédoniene. Peut-être ſeulement les chevaux leur appartenaient, & des écuyers couraient pour elles.

Il dit ailleurs que la prêtreſſe de Cérès, Chamyne & d'autres vierges avaient leurs places marquées dans la lyce d'Olympie. Peut-être ne leur était-il défendu d'aſſiſter qu'aux combats des Athletes nuds.

(*c*) Ciceron dit, dans ſes tuſculanes, qu'une courone d'olivier, à Olympie, était un conſulat pour les Grecs. *Olympiorum victoria Græcis conſulatus ille antiquus videbatur.*

Quand

Quand les vainqueurs retournaient dans leur patrie, les citoyens allaient au-devant d'eux, ou leur faiſaient une eſpece de triomphe, & montés ſur un char à quatre chevaux, ils entraient dans la ville, non par la porte, mais par une breche que l'on faiſait exprès.

Outre ces honeurs, on leur acordait des exemptions & des priviléges conſidérables; on leur aſſignait des penſions ſur le tréſor public; ils étaient diſpenſés de toute charge & fonction municipale; ils avaient la préféance dans les ſpectacles & aux jeux publics.

A Sparte les Rois les faiſaient combatre autour d'eux. A Athènes ils étaient nourris le reſte de leurs jours aux dépens de la République; on leur dreſſait des ſtatues, & on y mettait des inſcriptions à leur louange; les plus fameux Poëtes les célébraient; on chantait en leur honeur, dans les Temples, des odes exécutées en grande pompe, avec un zèle religieux; on immortaliſait auſſi leurs victoires par des monumens qui ſemblaient braver les injures du tems. Les plus célebres Statuaires, à l'envi les uns des autres, repréſentaient leurs figures en marbre & en airain, que l'on plaçait enſuite dans les bois ſacrés d'Olympie, ornés des emblêmes de la victoire. Du tems de Pauſanias on y comptait plus de 500 ſtatues de Dieux & de Héros de la premiere claſſe, ſans y comprendre celles des perſonages moins conſidérables.

Le vainqueur de la courſe à pied avait la préférence ſur tous les autres; & c'était par ſon nom & celui de ſa patrie que l'Olympiade était datée (*a*).

Selon Jean Chryſoſtôme, les Jeux Olympiques furent abolis l'an de J. C. 440; & alors on ceſſa de compter par Olympiades. Ainſi, depuis le mo-

---

(*a*) Les jeux olympiques étaient devenus d'une telle importance, que toutes les villes de Grece ſe croyaient principalement intéreſſées à leur célébration; & comme elles envoyaient des combatans, elles croyaient partager l'honeur ou la diſgrace.

Elles en tiraient des avantages réels.

Les courſes de chevaux apprenaient à les bien conduire, & obligeaient à prendre ſoin des bonnes races.

Les courſes à pied procuraient aux jeunes gens de la force & de l'activité.

Les Athletes inſpiraient la noble ambition d'exécuter des actions d'adreſſe & de courage.

ment où l'on commença de compter par Olympiades, ils durerent 1216 ans, & il y eut 304 Olympiades.

Jeux Pythiques.

Les Jeux Pythiques furent inſtitués, dit-on, par Diomède, en l'honeur d'Apollon. Pauſanias dit que les Troëſéniens le croyaient ainſi; mais il eſt plus probable que ce fut pour célébrer la victoire de ce Dieu ſur le ſerpent Python. Ils ſe célébraient à Delphes de quatre en quatre ans, & cet eſpace s'appelait *Pythiade*. Les premiers jeux ne conſiſtaient d'abord que dans les ſeuls combats des joueurs de cythare, dans leſquels le vainqueur recevait une courone de laurier.

On dit que ni Orphée, ni Muſée ne voulurent jamais s'abaiſſer à combattre aux jeux pythiques. Héſiode ne fut pas reçu à diſputer le prix, parce-qu'en chantant il ne ſavait pas acompagner de la lyre. Homere vint à Delphes pour conſulter l'oracle ſur ſa ſanté; mais étant devenu aveugle, il n'y fit aucun uſage du talent qu'il avait pour chanter & jouer de la lyre. *(a)*

(b) Dans la troiſieme année de la 48e Olympiade, les Amphictyons firent du changement aux Jeux Pythiques. Ils laiſſerent ſubſiſter le prix de

---

Les Hiſtoriens, *Orateurs*, *Philoſophes*, *Poëtes* & *Muſiciens*, y exerçaient leurs talents, & y étaient inſpirés par le deſir de la victoire. C'était bien plus à Delphes qu'à Olympie, qu'ils ſe livraient des combats.

(a) Quoique les prix fiſſent d'environ cinq cens drachmes, les vainqueurs, ne prenaient qu'une ſimple courone d'olivier. Ils avaient les plus grandes diſtinctions, & c'eſt à leurs triomphes que nous devons les odes de Pindare, parce que les plus grands Poëtes s'empreſſaient de célébrer leurs louanges; Bachillide & Simonide célébrerent, ainſi que Pindare, les triomphes du roi Hiéron.

(b) Il n'y eut d'abord d'admis aux jeux pythiques que la Muſique & la Poéſie; & ce fut à ces jeux que la Muſique inſtrumentale fut ſéparée de la vocale, par la fondation d'un prix pour les joueurs de cythare ſans chant.

Peu après les Amphictyons retrancherent des jeux l'acompagnement des flûtes, diſant qu'ils n'étaient propres qu'aux lamentations & aux élégies. Pauſanias en donne une

Muſique & de Poéſie ; mais ils en ajouterent deux autres, l'un pour ceux qui acompagneraient de la flûte, l'autre pour les joueurs de flûte ſeule.

On inſtitua auſſi les mêmes combats qu'à Olympie. Le quadrige fut ſeulement excepté. Les enfans furent admis à la courſe du ſtade ſimple & à la courſe du ſtade double ; mais dans la Pythiade ſuivante on abolit les prix, & il fut réglé qu'il n'y aurait plus de courones pour les vainqueurs. On retrancha auſſi l'acompagnement des flûtes, parcequ'il était triſte & propre ſeulement aux élégies & aux lamentations.

Dans la ſuite on ajouta aux jeux pythiques la courſe de chevaux.

Voici le Tableau de l'établiſſement ſucceſſif des Jeux Pythiques.

PYTHIADES.	EXERCICES.	VAINQUEURS.
1	Muſique & Poéſie.....	*Chryſotemis*, de Crete.
2 ...	Muſique & Poéſie.....	*Céphallen.*
	Acompagnement de flûte.....	*Echembrote*, Arcadien.
	Flûte ſeule.....	*Sacadas*, d'Argos.
5	Les mêmes jeux qu'à Olympie, excepté le quadrige.....	
6	Retranchement des acompagnemens de flûte.....	
7	La courſe des chevaux avec les quadriges	*Cliſthene*, de Sycione.
8	Les inſtrumens à corde ſans chant	*Agelas*, de Tégée.
20	La courſe des hommes armés...	*Timœnete*, de Phliaſie.
43	Deux chevaux à un char.....	*Execeſtidas.*
53	Quatre poulains à un char....	*Orphondas*, de Thebes.
61	Le Pancrace des enfans.....	*Laïadas*, de Thebes.
62	La courſe du poulain pour les enfans.....	*Lycormias*, de Lariſſe.
69	Un char à deux poulains pour les enfans.....	*Ptolémée*, le Macédonien, Roi d'Egypte.

preuve dans l'offrande que fit *Echembrotus* à Hercule, d'un trépied de bronze, avec cette inſcription :

Echembrotus l'Arcadien dédia ce trépied à Hercule, après avoir obtenu le prix aux jeux des Amphictyons, où il acompagna, avec la flûte, les élégies qui furent chantées à l'aſſemblée des Grecs.

C'était les Amphictyons qui préſidaient aux jeux pythiques, & qui les rétablirent avec pompe & magnificence, après qu'ils eurent été preſque dans l'oubli pendant une longue ſuite d'années. Les jeux pythiques étaient célébrés non-ſeulement à Delphes, comme on vient de le voir, mais encore à *Milet* en Ionie, à *Magnéſie*, à *Sidon*, à *Pergame*, & à *Theſſalonique*; & par-tout la Muſique & la Poéſie y étaient les principaux ſujets des combats.

Jeux Néméens.

Ils étaient ainſi appelés de Némée, (*a*) ville & forêt du Péloponèſe. Ils furent établis par Adraſte, & renouvelés par Hercule, après qu'il eut tué le lion de la forêt.

Tous les exercices y étaient admis comme aux jeux olympiques; les vainqueurs étaient couronés d'ache; & ils ſe célébraient tous les deux ans vers le ſolſtice d'hiver. On y voyait de plus qu'aux autres jeux, des coureurs armés de toutes pieces; ce qui rendait les courſes plus difficiles & plus lentes.

Ils avaient été inſtitués en l'honeur d'*Ophelte*, autrement nomé *Archemore*; & d'autres diſent en l'honeur de Jupiter.

Jeux Iſthmiques.

Ce furent d'abord des jeux funebres inſtitués en l'honeur de Melicerte, Dieu marin, (*b*) par Siſiphe, Roi de Corinthe, frere d'Athamas, Roi d'Orchomene en Béotie, à l'occaſion de la mort d'Ino ſa femme, qui ſe précipita dans la mer avec ſon fils Melicerte. Ces jeux ayant été négligés longte ms, Théſée les renouvela, les conſacra à Neptune, & leur dona plus d'éclat, à ce que nous dit Plutarque. Ils prirent leur nom de l'Iſthme de Corinthe (*c*),

(*a*) Dictionaire de Furgault.

(*b*) Dictionaire de Pitiſcus.

(*c*) L'iſthme de Corinthe, ſelon Hérodote, a trente-ſix ſtades de largeur, cinq mille pas, ſelon Mela, c'eſt-à-dire, une grande lieue d'Allemagne, ou deux petites lieues de France. On a pluſieurs fois tenté, mais inutilement, de le percer, & de joindre les deux mers par un canal. Quatre Empereurs Romains ont formé ce projet, & pour l'exécuter, ſe ſont engagés dans des dépenſes énormes; mais avec toute leur

qui était le lieu où on les célébrait. Après la ruine de cette ville, les Romains firent célébrer les jeux à Sicyone, & on les rétablit à Corinthe, lorſque la ville fut rebâtie. Dans les commencemens on les célébrait pendant la nuit (*a*) ; on les interrompit pendant longtems à cauſe des meurtres & des vols qui ſe commettaient ſur les grands chemins. En les rétabliſſant, Théſée voulut qu'ils fuſſent célébrés pendant le jour, & exigea des Corinthiens que les Athéniens y fuſſent aſſis au premier rang ; on les célébrait tous les trois ans, pendant l'automne. C'eſt Pindare qui nous l'aprend dans la 6e Ode. En quoi il eſt plus croyable que Pline & Solin qui veulent qu'on ne les célébrât que tous les cinq ans. Ils étaient remplis d'une foule de ſpectateurs qui y venaient de toutes parts, & ainſi qu'aux jeux olympiques on y propoſait toutes ſortes de combats gymnaſtiques & athlétiques. Les Corinthiens étaient juges & intendans des jeux ; les courones étaient d'abord des branches de pin (*b*), enſuite de l'ache. Le concours des ſpectateurs était ſi grand, qu'il n'y avait que les principaux des villes conſidérables qui puſſent y aſſiſter. Athènes n'y avait de place que ce qu'en pouvait couvrir la voile d'un navire.

Ce fut aux jeux iſthmiques qu'arriva cet événement ſi fameux (*c*) & ſi cher à la Grece (raporté par Live Andronicus) immédiatement après que les Romains eurent vaincu Philippe, dernier Roi de Macédoine.

« Le tems des jeux étant arrivé, toute la Grece voulut y être. Les Ro» mains s'étant placés, un Hérault ſonnant (*d*) de la trompete, s'avança

puiſſance, ils n'ont pu en venir à bout, ce qui a donné lieu au proverbe grec, entreprendre de percer l'iſthme, pour dire tenter l'impoſſible. Neptune avait dans l'iſthme un temple célebre, à côté duquel était un bois de pins qui lui était conſacré ; & c'eſt près de-là qu'on célébrait les jeux iſthmiques.

(*a*) Dictionaire de Furgault.

(*b*) Ces courones étaient de pin, ſoit parceque cet arbre était conſacré à Neptune, ſoit parce que ces jeux avaient été rétablis à l'occaſion de la victoire de Théſée ſur *Sinnis*, qui faiſait périr les paſſans en les attachant aux branches de deux pins qu'il courbait & laiſſait ſe relever, lorſque ces malheureux y étaient atachés.

(*c*) Cent quatre-vingt-quatorze ans avant l'ere Chrétiene.

(*d*) Les trompetes paraiſſent avoir été des hérault ou crieurs publics, qui non-ſeulement donnaient les ſignaux aux jeux pour engager les combats, & en annonçaient enſuite les ſuccès, mais proclamaient la paix & la guerre, donnaient auſſi les ſignaux des ſacrifices, & impoſaient ſilence dans les cérémonies religieuſes.

Voyez Jules Pollux.

» au milieu de l'arène, à la maniere acoutumée, comme s'il allait pro-
» noncer la formule ordinaire. Chacun alors faiſant le plus profond ſilence,
» le Hérault prononça que le Sénat & le peuple Romain, ainſi que leur
» Général T. Quintius Flaminius, après avoir vaincu Philippe & les Ma-
» cédoniens, déclaraient que les *Corinthiens*, les *Phocéens*, les *Locriens*,
» les *Eubéens*, les *Magnéſiens*, les *Teſſaliens*, les *Perrhebiens*, les *Achéens*
» & les *Phtiotes*, qui étaient alors ſous la puiſſance de Philippe, ſeraient
» à l'avenir indépendans, & ne ſeraient plus gouvernés que par leurs pro-
» pres loix. La joie que leur cauſa cette heureuſe nouvelle, fut trop vio-
» lente, pour qu'ils puſſent l'exprimer. Les ſpectateurs croyaient à peine
» ce qu'ils entendaient; ils ſe regardaient avec étonement comme s'ils ſor-
» taient d'un rêve; chacun ſe défiant de ſes propres oreilles, demandait
» à ſon voiſin ce qu'on venait de dire; tous appelaient le Hérault, tant
» ils avaient le déſir de l'entendre, & de voir l'*organe* de leur liberté;
» ils lui firent répéter mille fois le décret; & quand leur bonheur fut évi-
» demment confirmé, ils jeterent de tels cris de joie & d'aplaudiſſement,
» qu'il était facile de juger qu'ils préféraient la liberté à tous les avantages
» de la vie. Les jeux furent enſuite célébrés, mais avec déſordre & confu-
» ſion; perſonne n'entendait ni ne regardait les combatans, & chaque
» nouveau plaiſir était abſorbé par la vivacité de leur joie. »

Les jeux iſthmiques furent célébrés avec ſplendeur & avec la plus grande magnificence, auſſi longtems que le paganiſme dura en Grece; & ils ne furent point interrompus malgré la priſe & la ruine de Corinthe par Mummius, général des Romains, l'an 607 de Rome, 144 ans avant l'ere chrétienne.

Alors le ſoin des jeux fut confié aux Sicyoniens, puis rendu aux Corinthiens, quand leur ville fut rebâtie par Céſar (*a*). Enfin ils furent entiérement abolis vers le tems de l'empereur Adrien.

(*a*) Elle était encore floriſſante du tems de S. Paul : c'eſt aujourd'hui *Corantho* ſur l'iſthme, qui ſépare le golfe de Lépante du golfe d'Engia. Elle a été quelque tems aux Vénitiens, mais les Turcs l'ont priſe pour la ſeconde fois en 1715. Elle eſt ſans murailles, & preſque déſerte, après avoir été ruinée entiérement par les Albanois, dans la derniere guerre contre les Ruſſes.

Jeux Panathénées.

FÊTES établies en Grece ſous l'archonte Callias, la 4e année de la 80e Olympiade, 457 ans avant J. C. pour perpétuer la mémoire de la réunion de tous les peuples de l'Attique, & les acoutumer à reconoître Athènes comme pour la patrie commune : chaque ville de l'Attique & chaque colonie Athéniene donnait alors, en forme de tribut, un bœuf à Minerve, à qui cette fête était conſacrée : ce qui formait un ſuperbe hécatombe ; & la chair des victimes ſervait à régaler le peuple.

Il y avait deux ſortes de *Panathénées*, les grandes & les petites ; les grandes (*a*) ſe célébraient tous les cinq ans, le 23 du mois *d'Hecatombeon* (Juillet) & les petites tous les trois ans (*b*) le 20 du mois de *Tharhelion* (Mai).

On faiſait une proceſſion générale où l'on portait en pompe le voile ſacré appelé *Peplus* juſqu'au Temple de Cérès à Eleuſis ; & de-là on le raportait à Athènes, & on le conſacrait dans le Temple de Minerve, dont on voit encore de ſuperbes ruines dans les débris de la citadelle.

Ce voile était ataché pendant la proceſſion au vaiſſeau ſacré qu'on appelait *Vaiſſeau de Minerve*, & qui n'était point deſtiné pour la mer, mais pour voguer ſur terre à rames & à voiles, par le moyen des reſſorts cachés qui étaient au fond de cale. Il ſe gardait près de l'Aréopage, & ne paraiſſait qu'à la fête des grandes Panathénées.

Ces fêtes ne duraient d'abord qu'un jour, enſuite pluſieurs, & ſe célébraient avec des fraix immenſes ; elles ſe terminaient par de pompeux ſacrifices & des feſtins publics. Il y avait auſſi, 1° des courſes à cheval, 2° des combats gymniques, & 3° (*c*) une diſpute pour le prix de la Poéſie &

(*a*) L'inſtitution des grandes était attribuée à Orphée & au roi Erihton. On les appelait alors *Anathénées* ; enſuite Theſée augmenta beaucoup leur magnificence, & ce fut alors qu'elles s'appelerent *Panathénées*. On peut voir le traité de Meurſius ſur ces fêtes.

(*b*) Pauſanias dit tous les ans.

(*c*) La premiere ſe faiſait le ſoir. Les Athletes y portaient des flambeaux ; c'était originairement une courſe à pied ; mais elle fut changée en une courſe à cheval, & elle ſe pratiquait ainſi du tems de Platon. Dans la ſeconde les Athletes combataient

de la Muſique. Les Chanteurs de la premiere claſſe, acompagnés par des joueurs de flûte & de cithare, y exerçaient leurs talens ſur des ſujets donnés par les juges. Pendant tout le tems qu'Athènes fut indépendante, on célébra dans ces jeux les généreuſes actions d'*Ariſtogiton* & d'*Harmodius*, qui délivrerent leur patrie de la tyrannie, d'*Ariſtobule* & de *Hypparque*.

Les Romains célébraient ces fêtes ſous le nom de *Quinquatrices*, parcequ'elles arrivaient cinq jours après les ides de Mars (*a*). Le premier jour on offrait des ſacrifices; le deuxieme, le troiſieme & le quatrieme ſe paſſaient en combats de gladiateurs, & le cinquieme on faiſait une proceſſion générale par la ville, puis on diſputait le prix de l'Éloquence & de la Poéſie.

---

nuds, & il y avait pour cela un ſtade particulier, conſtruit d'abord par Lycurgue le Rhéteur, puis rétabli magnifiquement par Hérode Atticus.

Le troiſieme prix avait été inſtitué par Périclès.

Hypparque, fils de Piſiſtrate, avait établi à ces jeux, des Rapſodiſtes pour y chanter les vers d'Homere: on ſait que c'était des chanteurs de profeſſion qui allaient de ville en ville, pour chanter aux fêtes & aux ſacrifices. Les Rois & les Princes en avaient à leurs gages pour chanter pendant leurs repas: ils chantaient ordinairement ſur le théâtre en s'acompagnant du luth. Nos Bardes leur ont ſuccédé.

Le prix était une courone d'olivier & un baril d'une huile exquiſe qui ſe faiſait à Athènes, & que les vainqueurs ſeuls avaient le droit de faire tranſporter hors de ſon territoire.

(*a*) Le 19 de Mars juſqu'au 23, parcequ'on croyait que ce jour était celui de la naiſſance de Minerve.

Horace parle de cette fête à propos de ceux qui metent à profit le peu de tems qu'ils prenent à la dérobée, comme font les écoliers, pendant les fêtes de Minerve.

Diſtat enim, ſpargas tua prodigus, an neque ſumtum
Invitus facias, nec plura parare labores;
Ac potius, puer ut feſtis quinquatribus olim,
Exiguo gratoque fruaris tempore raptim.

Juvenal en parle auſſi dans ſon livre 4, ſatyre 10. v. 116.

Ex totis quinquatribus optat
Quiſquis adhuc uno partam colit aſſe Minervam,
Quem ſequitur cuſtos anguſtæ vernula capſæ.

Jeux

Jeux Déliens.

Institués par les Athéniens en l'honeur d'Apollon, ſe célébraient tous les cinq ans dans l'île de Délos.

Jeux Carniens.

Etaient établis à Lacédémone en l'honeur d'Apollon. On y donait une courone de laurier aux Poëtes Muſiciens qui remportaient la victoire. Ils furent inſtitués en la 26e Olympiade. Selon Pauſanias, un Acarnanien nommé *Carnus*, devin fameux, inſpiré par Apollon, ayant été tué par Hyppotès, fils de Phylas, Apollon frapa de peſte tout le camp des Doriens. Le meurtrier fut bani, & les Doriens apaiſerent les mânes du Devin, par des expiations, ſous le nom de fêtes *Carnienes*. On dreſſait neuf loges faites comme des tentes, que l'on appelait *ombrages*; ſous chacune de ces ombrages ſoupaient enſemble neuf Lacédémoniens, trois de chacune des trois tribus. Cette fête durait neuf jours. On y donait des Jeux, & on y propoſait des Prix pour la cythare.

Jeux Apollinaires.

Etaient chez les Romains ce que les Jeux Pythiques étaient chez les Grecs. Ils furent inſtitués l'an de Rome 542; & on les célébrait le 9 de Juillet dans le grand cirque & au Théâtre.

Jeux Actiaques.

Furent inſtitués par Auguſte, en mémoire de ſa victoire à Actium.

Jeux ſacrés.

On les inſtitua pour honorer les funérailles des grands hommes; on y

disputait les Prix de la lute, du javelot, du pugilat, de la course à pied & celle des chars.

Jeux du Cirque.

Etaient les seuls que l'on ait conu à Rome, dans les premiers siecles de cette République. Ils y furent d'abord établis par Romulus, en l'honeur de Neptune. Les Romains les avaient pris des Grecs, qui les avaient institués en Élide. Les uns disent qu'ils furent fondés par Ænomaüs & par Pelops, les autres par Hercule. Ils furent d'abord nommés *Consuales* du Dieu Consus (surnom de Neptune). Ce ne fut que sous Tarquin l'ancien qu'ils reçurent le nom de *Jeux du Cirque*. On les appelait aussi *Jeux Romains*, de Romulus leur fondateur. Ils commençaient le 28 Septembre, & duraient cinq jours. On y disputait le prix des cinq Jeux gymniques, la course, le pugilat, la lute, le disque & la danse.

Le jour de l'ouverture des Jeux, on partait du Capitole pour se rendre au Cirque. A la tête la marche, on voyait les chars qui portaient les statues des Dieux; tous les enfans des Chevaliers suivaient, rangés en bataillons & en escadrons. Après eux venaient ceux qui conduisaient les chevaux, puis les Athletes tout nuds, les Danseurs, les Joueurs de flûte & les Esclaves, portant des encensoirs d'or & d'argent, & les Vases sacrés. Le cortege étant arrivé, les Consuls & les Préteurs faisaient les sacrifices ordinaires: chacun prenait place, & les Jeux commençaient. Quelquefois le cortege était aussi orné de Bouffons que l'on faisait venir d'Etrurie, & qui s'habillaient en satyres ou en sylènes, contrefaisant ce que la Religion avait de plus respectable. Juvénal nous dit que les Romains avaient la plus grande passion pour ces Jeux.

> ..... *Atque duas tantùm res anxius optat,*
> *Panem & Circenses.*
>
> Juvenal Sat. X. v. 80.

« Nous n'aspirons qu'après deux choses, du Pain & des Jeux ».

On les appela aussi les *grands Jeux*, parcequ'ils étaient consacrés à trois grandes Divinités, Jupiter, Junon & Minerve.

Jeux Sthéniens.

Ces Jeux furent institués pour Danaüs, & furent ensuite rétablis en l'ho-

neur de Jupiter Sthénien. Les Argiens s'y ſervaient de la flûte pour animer les Lutteurs.

Jeux ou Fête Thargelia.

Se célébrait à Athènes pour les expiations ou purifications. Il y avait deux victimes expiatoires, l'une pour les hommes, l'autre pour les femmes; & les victimes étaient ou deux hommes, ou un homme & une femme.

Ces victimes humaines étaient regardées comme des médicamens propres à purger Athènes de ſes iniquités; elles portaient des coliers de figues sèches; elles en avaient auſſi les mains garnies; on les frapait pendant la marche avec des branches de figuier ſauvage; après quoi on les brûlait, & on jetait leurs cendres dans la mer. Le nome *Cradias* s'appelait ainſi, parceque ce mot veut dire figuier en Grec, & qu'on jouait ce nome ou air pendant le ſacrifice.

Jeux Scéniques.

Venaient d'Etrurie, & ce fut vers l'an de Rome 387, qu'ils commencerent à s'établir. Ils comprenaient la Comédie, la Tragédie, la Satyre & les Mimes. Ce fut à ces Jeux que l'on commença à nommer les Acteurs Hiſtrions, parcequ'ils venaient d'Etrurie; où ils ſe nommoient *Hiſter.*

La paſſion des Grecs & des Romains pour les Jeux Scéniques, était déméſurée: ils quitaient tout pour s'y trouver; & c'eſt ce qui engagea les Empereurs à faire des dépenſes ſi conſidérables pour leurs ſpectacles. Les Jeux faiſaient oublier leur tyranie, ou du moins ſuſpendaient le ſouvenir des maux dont ils acablaient leurs peuples.

A Athènes il y avait des Commiſſaires nommés par l'Etat pour juger les pieces comiques & tragiques que l'on devait repréſenter; & ſur leur raport, celles qui avaient le prix, étaient donées aux dépens du Public, avec toute la pompe poſſible. Alors le métier d'Acteur & de Comédien était honorable & eſtimé, & les perſonnes de qualité repréſentaient ſouvent les premiers rôles.

Pluſieurs Dieux étaient honorés aux Jeux Scéniques, mais ſur-tout Bacchus. On repréſentait les différentes aventures de ces perſonages fabuleux, & on ſe ſervait pour cela de la Poéſie & de la Muſique; les Poëtes compoſaient des hymnes en leurs louanges, & de-là naquit la Tragédie. La Comé-

die dut ſa naiſſance aux obſcénités & aux bouffoneries des Sylènes & des Satyres, compagnons de Bacchus ; ainſi les ſpectacles conſacrés à la Religion, ont été la premiere origine des Jeux Scéniques, & par conſéquent du Théâtre comique & tragique.

On ſait qu'il y a eu pluſieurs Bacchus, dont les Poëtes n'en font qu'un, en raſſemblant ſur lui ſeul toutes les actions des autres. Le premier fut fils de Jupiter & de Proſerpine ; le ſecond, qui tua Niſa, était fils du Nil ; le troiſieme qui régna en Aſie, était fils de Caprius, & ce fut pour lui que les Sabazies (*a*) furent ordonées ; le quatrieme, pour qui ſe célébraient les fêtes Orphiques, était né de Jupiter & de la Lune. Le cinquieme, qui paſſa pour l'Inſtituteur des Triétérides, venait de Niſus & de Thyoné (*b*).

Ce ne fut que près de 400 ans après la fondation de Rome, qu'on y établit les Jeux Scéniques. Cependant les Romains avaient déjà une eſpece de Poéſie, mais ils ne s'en ſervaient que dans les ſacrifices. Leurs premiers vers s'appelaient *Feſcennins* ou *Saturnins* ; ils étaient rudes, ſans meſures fixes & ſans harmonie ; de plus, ils étaient remplis d'obſcénités & de railleries groſſieres, & acompagnés de poſtures & de danſes deshonêtes.

L'an 390 ou 391, les Romains, attaqués d'une peſte effroyable, inſtituerent ces Jeux pour fléchir la colère des Dieux, & firent venir de l'Etrurie des Acteurs & des Joueurs de flûte. Telle fut l'origine du Théâtre des Romains, qui, comme celui des Grecs, fut établi par la Religion. Ce fut elle auſſi qui fonda le Théâtre des Français, puiſque, dans les tems de ſon enfance, nos premiers Acteurs ne montaient ſur les treteaux que pour repréſenter les Myſtères de la Paſſion, & autres traits pris dans la Bible & dans le nouveau Teſtament.

Les vers Feſcennins étaient faits ſur le champ, & ſemblables à ceux des Improviſateurs, qui ſubſiſtent encore en Italie, & dont quelques-uns

---

(*a*) Fêtes en l'honeur de Jupiter & de Bacchus.

(*b*) *Dionyſos multos habemus : primum e Jove & Proſerpinâ natum : ſecundum Nilo, qui Nyſam dicitur interemiſſe : tertium, Caprio patre, eumque Regem Aſiæ præfuiſſe dicunt ; qui Sabazia ſunt inſtituta : quartum Jove & Luna, cui ſacra Orphica putantur confici : quintum Niſo natum, & Thyone, a quo Trieterides conſtitutæ putantur.*

Ciceron, nat. Deor. liv. 3. p. 351.

Il eſt bien ſingulier que Cicéron ne faſſe aucun de ces Bacchus, fils de Semelé.

étonent par leur facilité prodigieuſe à diſcourir, ſur toutes ſortes de ſujets qu'on leur donne. Peu-à-peu on corrigea la licence qui régnait dans ces vers, & on compoſa ce qu'ils appelaient alors des ſatyres chantées, acompagnées de la flûte & ornées de danſes.

Ce genre de ſpectacle dura juſqu'en 514, que Livius Andronicus, affranchi de Livius Salinator, fit jouer la premiere piece comique qu'on eût encore vue à Rome. Comme il était Grec, il avait tâché d'imiter en Latin les Poëtes de ſa nation. Cet eſſai, quoique faible, réuſſit completement; cependant il n'y avait encore que le Poëte qui chantât & qui jouât. Mais bientôt après on donna les rôles à des Comédiens qui les réciterent par cœur, & commencerent ainſi à donner aux pieces la forme qu'on a toujours ſuivie depuis.

Le goût des ſatyres reprit bientôt, & on les fit repréſenter aux Comédiens dans les entr'actes. Cet uſage ſubſiſte encore à peu-près de même en Italie, puiſqu'après le premier acte d'une Tragédie intéreſſante, on abandonne entierement l'intérêt pour donner le premier acte d'un Ballet; enſuite on reprend le ſecond acte de la Tragédie, puis le ſecond acte du Ballet, enfin le troiſieme acte de la Tragédie. On ſent combien cet uſage eſt barbare, & doit briſer l'intérêt de la Tragédie, & celui du Ballet. Les Arts ont eu pendant quelques ſiecles un regne éclatant en Italie; mais nous ne croyons pas que le goût y ait jamais dominé. Lorſque Térence donna ſon *Hecyre*, les Comédiens furent obligés, aux deux premieres repréſentations, de quitter le Théâtre, pour faire place à des Danſeurs de cordes & à des Gladiateurs; au milieu de la plus belle piece, il arrivait ſouvent que le peuple demandait des Athletes ou des combats d'animaux, & il fallait le ſatisfaire.

Sæpè etiam audacem fugat hoc terretque Poëtam
Quod numero plures, virtute & honore minores,
Indocti, ſtolidique, & depugnare parati,
Si diſcordet eques, media inter carmina poſcunt
Aut urſum aut pugiles, his nam Plebecula gaudet.

« Ce qui épouvante le Poëte le plus réſolu, & ce qui l'oblige à quitter » le Théâtre, c'eſt que le plus grand nombre des Spectateurs eſt compoſé » de ſots & d'ignorans, de gens ſans mérite & ſans honeur, qui, au mi-

» lieu d'une piece, s'aviſent de demander un combat d'Ours ou de Gladia-
» teurs; car le peuple aime ces ſortes de ſpectacles; & ſi les Chevaliers n'ont
» la complaiſance de s'acommoder à ſes caprices, il eſt toujours prêt à en
» venir aux mains. »

Cependant dans la ſuite on réſerva les ſatyres pour la fin des repréſentations, comme de nos jours on donne une petite piece après la grande; & alors on les appela *Exodia*, c'eſt-à-dire, *iſſues*, parcequ'on les joua à la fin. Vers le tems des Empereurs, les Jeux Scéniques ne conſiſtaient que dans la repréſentation de deux eſpeces de Comédie, l'une noble, l'autre familiere, dans les pieces *Attelanes* ou Tragédies mêlées de burleſque (comme les premieres pieces de Quinault, pour l'Opéra) & dans les pieces repréſentées par les Mimes. La véritable Tragédie ne fut jamais bonne chez eux, ou du moins il ne nous en reſte aucune preuve, excepté quelques Tragédies de Séneque. Celles dont nous n'avons que les titres, nous ſeraient parvenues, ſi elles en avaient valu la peine; cependant la Médée d'Ovide avait une grande réputation, & les talens de l'Auteur doivent faire croire qu'elle la méritait.

Jeux Gymniques.

On appelait *Gymniques* les exercices qui ſe faiſaient pour donner de la vigueur, & pour rendre le corps agile & diſpos. Ce mot vient d'un mot Grec qui ſignifiait *nud*, parceque ceux qui s'y exerçaient, étaient nuds. L'endroit où l'on s'exerçait, s'appelait *Gymnaſe* ou *Paleſtre*. Tout l'art Gymnique était compris en Grec dans le mot *Pentathle*, & chez les Romains dans celui de *Quinquertium* ou les *cinq Jeux*, qui étaient *le Pugilat, la Lute, le Diſque, la Courſe à pied & la Danſe.*

Jeux Funebres.

On les donnait en l'honeur des perſonnes de diſtinction, quelque tems après leur mort, pour ſatisfaire à leurs mânes, & pour apaiſer la colere des Dieux infernaux.

Selon Pline, Acaſte & Théſée les inſtituerent; & dans les commencemens ils ne furent célébrés qu'aux fêtes des Rois, Princes & Héros. Homere

nous apprend qu'ils étaient diviſés en ſept ſpectacles ; (a) la Courſe des chevaux & des chars, le combat du Pugilat, la Lute, la Courſe à pied, le combat de la Pique, le Diſque ou le Palet, & le jeu de l'Arc.

Virgile n'en fait célébrer que cinq par Énée aux funérailles d'Anchiſe, la Courſe de galeres, la Courſe à pied, le jeu de l'Arc, le Ceſte & un Carrouſel.

Dans les Jeux funebres célébrés par les Grecs, on commençait par immoler les Priſonniers, auprès du bûcher de ceux qui étaient morts en combatant. Les Romains, en aboliſſant cette cruauté, en établirent une autre preſqu'auſſi barbare ; ce fut de faire combattre des Gladiateurs. Ces Jeux ſe terminaient par des feſtins ſomptueux, où l'on paroiſſait en habit blanc, après avoir aſſiſté en habit noir aux Jeux pendant trois ou quatre jours. Les femmes ne s'y montraient jamais.

Ceux qui donnaient ces feſtins, y étaient quelquefois obligés par le teſtament du défunt, & on leur preſcrivait le nombre de tables qui devaient y être ſervies. Jules Céſar en fit ſervir juſqu'à vingt-deux mille à la fois.

Jeux Plébeyens.

Établis en mémoire de l'expulſion des Rois & de la Liberté recouvrée, ſe célébraient tous les ans, dans le grand cirque, le 17 d'Octobre, & duraient trois jours, pendant leſquels les Édiles donnaient un repas public au Peuple.

Jeux Troyens.

On croyait qu'ils avaient été apportés en Italie par Énée & par Aſcagne ſon fils. On lit dans le cinquieme livre de l'Énéïde, v. 596.

Hunc morem curſus, atquæ hæc certamina primus
Aſcanius, longam muris cùm cingeret Albam
Rettulit :

« Lorſqu'Aſcagne entourait de murs Albe la longue, il y établit le » premier ces ſortes de courſes & de combats ».

Les jeunes gens des meilleures familles de Rome les célébraient, & ſe

(a) Aux jeux célébrés pour les funérailles de Patrocle.

diviſaient en deux troupes, dont l'une n'avait que 15 à 16 ans, & l'autre que 10 à 12. Leur Chef s'appelait *Prince de la Jeuneſſe*, & était choiſi parmi la plus ancienne Nobleſſe : ces Jeux conſiſtaient en courſes de chevaux & de chars.

Jeux Votifs.

Étaient ordinairement célébrés par les Généraux qui, avant que de partir pour la guerre, avaient fait vœu de les donner, s'ils revenaient vainqueurs. Souvent le Sénat confirmait le vœu, & faiſait enſuite exécuter les Jeux aux dépens du fiſc. Ils ſe donnaient toujours dans le grand cirque, & conſiſtaient en courſes de chevaux, de chars, & en combats d'Athletes.

Jeux Auguſtaux.

Se célébraient le 4 des Ides d'Octobre, & avaient été établis par les Tribuns du peuple, ſelon Tacite, en l'honeur d'Auguſte.

Jeux Capitolins.

Inſtitués en l'honeur de Jupiter Capitolin, pour avoir ſauvé le Capitole & chaſſé les Gaulois de Rome. On n'y donnait que des courſes de chevaux & des combats d'Athletes, & on les célébrait tous les ans au Capitole devant le Temple de Jupiter. Il ne faut pas les confondre avec le combat Capitolin, inſtitué par l'Empereur Domitien pour être célébré tous les cinq ans, & où les Poëtes ſe diſputaient le prix.

Jeux de Caſtor & Pollux.

Le Dictateur Aulus Poſthumius étant prêt de livrer bataille près du Lac Regille, aux Latins qui voulaient rétablir Tarquin, fit vœu de célébrer ces Jeux avec la plus grande pompe, s'il était vainqueur. Denis d'Halicarnaſſe, d'après Quintus Fabius, le plus ancien Auteur des Romains & le plus vrai, nous détaille ainſi à peu-près ce qui s'y paſſait.

Les principaux Citoyens qui avaient l'autorité ſouveraine, conduiſaient

la

la pompe. On partait du Capitole ; & après avoir traverſé le forum, on ſe rendait au grand cirque. Les enfans de 14 à 15 ans començaient la marche, les uns à pied, les autres à cheval, ſelon leurs facultés. Ils étaient ſuivis par des cochers qui menaient des chars à quatre chevaux, à deux ou à un ſeul cheval. Après eux ſuivaient les Athletes preſque nuds (*a*). Les Lacédémoniens abolirent depuis cet uſage, & les Romains ſuivirent leur exemple.

Les Athletes étaient ſuivis de trois chœurs de Danſeurs ; le premier d'hommes faits, le ſecond de jeunes gens, & le troiſieme d'enfans. Après eux venaient les Joueurs de flûtes courtes, puis les Joueurs de harpes d'ivoire à ſept cordes, & les Joueurs de luth. L'habit des Danſeurs conſiſtait en une tunique d'écarlate, ſerrée avec une ceinture de cuivre. Ils portaient une épée & des lances plus courtes qu'à l'ordinaire ; ils avaient auſſi des caſques d'airain, ornés de panaches, & de magnifiques aigrettes. Chaque chœur était conduit par un Maître de ballet qui marquait le pas & la cadence aux Danſeurs, & aux Muſiciens le ton & la meſure. Ils danſaient ſur-tout *la Pyrrhique*, *danſe des gens armés* (*b*) inventée par Pallas ou par les Curettes, ou, ſelon Ariſtote, par Pyrrhus, fils d'Achille.

Après les Danſeurs venaient les chœurs ſatyriques, qui repréſentaient la Sicinne des Grecs (*c*). Enſuite on voyait les Joueurs de harpe & de flûte, & puis ceux qui portaient les coffrets & les caſſolettes d'or & d'argent, pleines d'aromates & d'encens. Les ſtatues des Dieux formaient la marche de cette pompe. Des hommes les portaient ſur leurs épaules.

Dès que la pompe était finie, les Conſuls, les Prêtres & les Miniſtres

---

(*a*) Denys d'Halicarnaſſe, dit que ce fut Acante de Lacédémone, qui le premier mit ſes habits bas pour courir nud dans les jeux olympiques, la premiere année de la quinzieme olympiade ; avant ce tems, les Grecs regardaient, comme une honte, de paraître nuds dans la Lice. Cependant Thucidide aſſure que ce fut *Orſippus de Megare*, comme on le voyait par ſon épitaphe :

Ici repoſe Orſippus de Megare, qui fut le premier des Grecs couroné, pour avoir couru tout nud, dans les jeux olympiques. Avant lui ceux qui ſe diſputaient le prix, à la courſe, avaient une ceinture autour des reins... Pauſanias confirme ce fait. *Tome II, page 82.*

(*b*) Pline diſtingue la phyrrique, de la danſe des gens armés, mais Denis d'Halicarnaſſe dit que c'eſt la même.

(*c*) La Sicinne était une danſe ainſi nomée de Sicinnus : qui en fut l'inventeur.

immolaient les victimes, & brûlaient leurs entrailles qu'ils aſpergeaient de vin. Les combats començaient enſuite ; le premier était la courſe des chevaux atelés à quatre, à deux ou à un ; le ſecond était la Lute ; le troiſieme la Courſe à pied ; le quatrieme le Pugilat.

Jeux Iſélaſtiques.

Les vainqueurs avaient le droit d'entrer en triomphe dans leur patrie ; & ceux qui préſidaient aux Jeux, avaient ſeuls le droit de porter au col ou au bras une petite chaîne d'or.

Jeux Compitaux.

En l'honeur des Dieux Lares, étaient célébrés dans les places publiques, ſur-tout par les Eſclaves ; ce qui fit qu'on les défendit. Ils furent établis par Tarquin l'ancien, & ſe célébraient pendant l'hiver ; mais le jour n'en était pas fixé.

Jeux ou combats des coqs.

Se célébraient à Athènes depuis la victoire de Thémiſtocle, parceque, lorſque ce Général conduiſait ſes troupes contre les Perſes, il aperçut des coqs qui ſe bataient. Les ayant fait remarquer à ſes ſoldats, il leur dit : ces coqs ne combatent ni pour les Dieux ni pour la patrie, ni pour la gloire, ni pour la liberté, ni pour leurs enfans, mais pour n'être pas vaincus. Ce diſcours anima tellement les Grecs, qu'ils remporterent la victoire la plus complete.

Ces Jeux duraient pendant huit jours.

Jeux de Cérès ou fêtes Céréales.

Instituées en l'honeur de Cérès, ſe célébraient à Rome dans le mois d'Avril pendant huit jours, par les Dames Romaines, qui, pour s'y mieux diſpoſer, s'abſtenaient de vin, & n'aprochaient point de leurs maris quelques jours avant ; ce qu'on appelait être *in Caſto Cereris*. Elles portaient des

torches alumées, parceque Cérès en avait alumé au Mont Etna, en alant chercher ſa fille Proſerpine enlevée par Pluton. On gardait le ſilence le plus profond pendant les céremonies; & quiconque s'y trouvait, ſans avoir été initié, était puni de mort.

Ces fêtes furent inſtituées par Mymmius, Edile Curule. On y faiſait exécuter des courſes à cheval, & des combats de Gladiateurs.

Jeux Décennales.

Étaient les Jeux que les Empereurs faiſaient exécuter la dixieme année de leur regne.

Jeux Equeſtres.

Courses à cheval qui ſe faiſaient dans le cirque; il y en avait de cinq ſortes; celle des Cavaliers qui couraient à qui ariverait le premier à la borne; celle des chars; la cavalcade autour du bûcher ſur lequel on brûlait un corps; les jeux *Sevirales*, où l'on voyait une Décurie de Cavaliers, commandée par un Chef; & la Courſe en l'honeur de Neptune.

Jeux Floraux.

Se célébraient en l'honeur de la Déeſſe Flore, le 29 Avril, afin d'obtenir de la Déeſſe que les arbres raportaſſent beaucoup. Dans l'un des ſpectacles qu'on y exécutait, on lâchait dans l'amphithéâtre des lievres, des chevreaux, des lapins, &c. On les célébrait la nuit, à la lumiere d'une infinité de flambeaux. Un grand nombre de Farceurs & de Danſeurs de corde amuſaient le peuple. Ovide nous dit dans ſes faſtes, livre 5, qu'on y voyait courir des hommes & des femmes abſolument nuds.

Jeux Martiaux.

Dion nous dit, livre 56, qu'ils ſe donaient tous les ans dans le grand cirque, en l'honeur de Mars vengeur, le 4e. jour des Ides de Mai. On y

amuſait le peuple par des combats de lions, d'ours & d'autres animaux. Ils furent inſtitués à l'occaſion de la dédicace du Temple de ce Dieu.

Jeux Mégaleſes.

Furent inſtitués en l'honeur de Cybèle, lorſque la ſtatue de cette Déeſſe fut amenée de Peſinunte à Rome, l'an 549 de Rome. Les Édiles donnaient ces Jeux ſur le Mont Palatin; d'abord, le jour avant les Ides d'Avril, & enſuite, le jour d'avant les nones du même mois. Ils duraient ſix jours, & ſe célébraient au Théâtre. C'était pendant ces Jeux que les Romains ſe donaient des repas ſplendides, dont la dépenſe étoit exceſſive; ils ſe faiſaient auſſi des préſens conſidérables.

Jeux Honoraires.

Chaque particulier pouvait les faire célébrer pour ſe faire honeur. Ils furent fort comuns du tems d'Auguſte, chacun voulant paroître à l'envi les uns des autres.

Jeux de la Jeuneſſe.

Néron les inſtitua, lorſqu'on lui fit la barbe pour la premiere fois.

Jeux Novemdiales.

Se donnaient ſur les tombeaux des morts, neuf jours après leurs funérailles.

Jeux Palatins.

Inſtitués par Auguſte en l'honeur de Céſar, ſe célébraient dans ſon Palais pendant huit jours, à compter du 6 des Calendes de Janvier. Suétone nous apprend que Caligula aſſiſtait à ces Jeux lorſqu'il fut aſſaſſiné. *Cum placuiſſet Palatinis ludis ſpectaculo egreſſum meridie aggredi.*

Jeux Romains.

Institués par Tarquin l'ancien, étaient célébrés depuis le 4 de Septembre jusqu'au 14, en l'honeur de Jupiter, de Junon & de Minerve, pour le salut du Peuple.

Jeux des Prêtres.

Étaient ceux que les Prêtres donaient au Peuple dans les Provinces.

Jeux Sigillaires.

Fête pendant laquelle les Romains s'envoyaient de petits cachets de cuivre, d'argent ou d'or. Spartien en parle dans la vie d'Adrien. *Saturnalia & sigillaria frequenter amicis inopinantibus misit, & ipse ab his libenter accepit, & alia invicem dedit.*

Jeux Séculaires.

On les appelait ainsi, parcequ'on ne les célébrait qu'au comencement de chaque siecle. Rome ayant été afligée d'une grande peste, Valerius Publicola, alors Consul, ordona que pour apaiser la colere des Dieux, on célébrerait des Jeux solemnels, & que, tous les siecles, on en ferait mémoire. On était alors dans l'année 245 de Rome. Auguste les célébra pour la cinquieme fois. (*a*)

Quelque tems avant le moment de les célébrer, les Romains envoyaient des Hérauts chez tous les peuples de l'Italie, pour les inviter à venir voir une fête qu'ils n'avaient jamais vue, & qu'ils ne reveraient jamais.

Lorsque le tems de la fête, qui durait trois jours & trois nuits, était

---

(*a*) Les seconds furent célébrés l'an de Rome 305 ; les troisiemes en 505 ; les quatriemes en 605 ; & les cinquiemes sous Auguste en 737. On les avait omis en 405 & en 705, probablement à cause des guerres civiles. On voit, par ces epoques, qu'Horace se trompait, en disant qu'ils se célébraient tous les cent dix ans.

arivé, on en faisait l'ouverture avec la plus grande pompe & par une procession solemnele, où se trouvaient les Pontifes, les Prêtres, les Magistrats, & le peuple vêtus de blanc, couronés de fleurs, & portant des palmes à la main. Pendant le premier jour, on s'assemblait dans le champ de Mars; on immolait des victimes à Jupiter, à Junon, à Apollon, à Latone, à Diane & à Cérès, & pendant la derniere nuit, à Pluton, à Proserpine & aux Parques. On faisait dresser trois autels sur le bord du Tibre, & on y faisait brûler la chair des victimes.

Le deuxieme jour de la fête, toutes les Dames bien parées se rendaient au Capitole pour chanter des hymnes à Jupiter, & ofrir leurs vœux aux autres Divinités; le troisieme jour 27 garçons & autant de filles, des premieres familles de Rome, rangés en deux chœurs, chantaient alternativement, dans le Temple d'Apollon Palatin, des hymnes & des cantiques en Grec & en Latin. Ces Jeux s'appelaient aussi *Terentini* & *Apollinares*. Avant Auguste le siecle était de cent ans; mais ce Prince ayant envie de célébrer les Jeux Séculaires, fit consulter les livres Sybillins, pour savoir en quelle année on devait les célébrer. Les Prêtres, pour lui faire leur cour, prétendirent que les Jeux devaient tomber en l'année 737, qui était celle où ils étaient.

Depuis Auguste le tems ne fut plus réglé. Caligula les fit célébrer 64 ans après; Auguste & Domitien 44 après ceux de Claude. Sévere les donna 110 ans après, l'an 950 de Rome; & l'an 1000 de Rome, on célébra les derniers, qui furent les neuviemes.

Jamais, pour célébrer ces Jeux, on n'employait des Musiciens de profession. L'honeur d'y chanter était brigué par les enfans des plus illustres Romains; ils croyaient que ceux qui étaient assez heureux pour l'obtenir, parvenaient à la plus extrême vieillesse; & ils pensaient que les filles étaient plutôt mariées.

On chantait aussi un Poëme fait exprès pour cette fête; nous avons encore celui qu'Horace composa pour les Jeux célébrés par Auguste. C'est l'Ode 14 du 5e. livre. Elle comence ainsi:

Phœbe, Sylvarumque potens Diana, &c.

Auguste l'avait chargé des hymnes qui devaient être chantés à ces Jeux. Il paraît que le premier jour on chanta la 6e. Ode du 4e. livre: *Dive, quem*

proles, &c. le ſecond, la 21e. du premier livre : *Dianam teneræ*, & le troiſieme jour on chanta le Poëme.

La fête finie, on diſtribuait au Peuple les offrandes, & on inſcrivait les Jeux ſur les regiſtres publics, pour être enſuite gravés ſur le marbre.

CHAPITRE XIII.

Des Aclamations & Aplaudiſſemens.

Les aclamations & les aplaudiſſemens ont été, de tous les tems & de tous les pays, & ne furent jamais plus fréquens que ſous les Empereurs Romains.

Le Peuple qui ne ſubſiſtait guères plus que par les libéralités de ſes Souverains, & le Sénat, à qui il ne reſtait qu'une ombre d'autorité, cherchaient à l'envi à marquer au Prince leur dévouement, par les éloges les plus flateurs & les titres les plus auguſtes.

La corruption ſe gliſſa juſques dans les exercices des gens de lettres, qui rechercherent ces ſortes d'aplaudiſſemens aux lectures publiques qu'ils faiſaient de leurs ouvrages.

On comença d'abord par des cris confus; dans la ſuite ce fut une eſpece de concert.

Phedre parle d'un Cantique

Lætare incolumis Roma ſalvo principe,

qui avait été fait en l'honeur d'Auguſte, & qui fut cauſe de la mépriſe d'un Joueur de flûte nommé *Princeps*, qui s'imagina que ce Cantique était pour lui.

La fauſſe nouvele de la convaleſcence de Germanicus s'étant répandue à Rome, le Peuple, tranſporté de joie, courut au Capitole avec des flambeaux alumés & des victimes, chantant avec aclamation.

(a) Voyez les Réflexions ſur la Poëſie & ſur la Peinture.

Salva Roma, salva patria, salvus est Germanicus.

Néron qui était passioné pour la Musique, fit un art des aclamations; il fut telement touché de l'harmonie avec laquelle les Alexandrins, qui étaient venus voir les Jeux qu'il célébrait à Naples, chantaient ses louanges, qu'il en fit venir un grand nombre pour instruire des enfans, qu'il choisit parmi ceux des Chevaliers Romains, des diférentes aclamations en usage en Égypte. Cette coutume subsista jusqu'au tems de Théodoric, Roi des Gots.

Le Peuple ne formait pas toujours un seul chœur de Musique; quelquefois il en faisait deux qui se répondaient.

Quand Néron jouait de la lyre sur le Théâtre, Burrhus & Séneque qui étaient à ses côtés, donaient le signal en frapant des mains; & alors 5000 Soldats nommés *Augustales*, entonaient des louanges, que les Spectateurs & sur-tout les gens de qualité étaient obligés de répéter.

Tout cela était conduit par un Maître de Musique qu'on nomait *Mesochoros* ou *Pausarius*.

Les aplaudissemens étaient pour les Acteurs. Il y en avait de trois sortes : 1°. ceux appelés *Bombi*, parcequ'ils imitaient le bourdonement des abeilles, & qu'ils se formaient en frapant du creux des mains l'une contre l'autre.

2°. Ceux appelés *Imbrices*, parcequ'ils rendaient un son semblable au bruit que fait la pluie en tombant sur des tuiles. On croit que c'était en frapant des doigts sur la paume de la main.

3°. Ceux appelés *Testæ*, parcequ'ils imitaient le son des coquilles ou des castagnetes. Ils se donaient tous en cadence; & Néron avait mis des Soldats en diférens endroits de l'amphithéâtre, avec ordre de fraper tous ceux qui manqueraient à la mesure.

Il y avait encore d'autres manieres d'aplaudir :

1°. De lever les deux mains jointes en serrant les pouces.

2°. De porter les deux mains à la bouche, & de les avancer vers ceux à qui on voulait faire honeur. On l'appelait *Adorare*.

3°. De faire voltiger un pan de sa robe; mais comme cela était dificile avec la toge, l'Empereur Aurelien fit distribuer des bandes d'étofes au Peuple pour cet usage.

On ſe ſervait de ce ſignal dans les courſes des chars, pour animer ceux que l'on favoriſait.

Les honeurs des aclamations ſe rendaient principalement aux Empereurs, à leurs Enfans, à leurs Favoris, & aux Magiſtrats qui préſidaient aux Jeux, lorſqu'ils entraient ſur le Théâtre.

Les perſones de mérite en recevaient auſſi quelquefois. Caton l'éprouva; & Quintilien nous dit que Virgile fut aplaudi avec tranſports.

On criait alors *feliciter* ou *longiorem vitam*, ou *annos felices*. On donnait auſſi des aplaudiſſemens aux Acteurs qui s'étoient diſtingués, & à ceux qui avaient remporté le prix dans les Jeux du cirque; on leur jetait des fleurs, on leur faiſait des préſens, & on les acompagnait par honeur.

Il y avait auſſi des ſignes de dériſion quand on n'était pas content. On levait un des poings, en renverſant le pouce; ce qu'on appelait *Pollicem invertere*; on avançait le doigt du milieu, ou bien on faiſait des grimaces & des huées, ou enfin on jetait des pierres.

Il y avait auſſi les aclamations des triomphes; mais elles ſortent de notre ſujet.

CHAPITRE XIV.

De la Muſique depuis les Gaulois juſqu'à nous.

Grégoire de Tours, Diodore de Sicile & Fauchet prétendent, que les Gaulois conaiſſaient déjà la Muſique, l'an du monde 2140, & que Bardus, leur cinquieme Roi, établit dans la Gaule des écoles publiques de Muſique, dont les Chefs s'appelerent *Bardes* du nom d'un de leurs Rois.

Dupleix veut qu'ils ſe ſoient établis principalement à Montbard en Bourgogne. Ils n'enſeignaient pas ſeulement la jeuneſſe; mais ils marchaient à la tête des armées, jouant de la harpe, du pſaltérion ou de la violé, & acompagnaient leurs voix qui exécutaient des hymnes & des cantiques, contenant les hauts faits de leurs anciens Héros, pour animer les troupes prêtes à combatre, ou bien pour adoucir l'ardeur des Généraux & la fureur des Soldats, en leur inſpirant des ſentimens qui les excitaient à jouir des char-

mes de la paix, enſorte que quelquefois les armées ſe ſéparaient ſans combatre, laiſſant le ſoin à leurs *Bardes* de faire le traité de paix. (*a*)

Dans les combats des Mirmillons inventés par *Pittacus*, les Gaulois faiſaient chorus dans les hymnes, ſtances & chanſons que les Muſiciens chantaient pour animer les combatans, & pour la gloire des vainqueurs. (*b*)

La Muſique était auſſi employée au culte de la Religion & aux pompes funebres. Elle ſervait à animer les Eſclaves des Rois, Princes, &c. à ſe jeter dans le bûcher de leur maître, & à couvrir les cris de ces malheureuſes victimes de l'opinion, ainſi que de celles que l'on ſacrifiait à Saturne, pour le rendre favorable aux mânes des défunts.

Ces barbares coutumes ſubſiſtaient encore du tems de Céſar, & ne furent abolies que lorſqu'il eut fait des Gaules une province Romaine.

Les Druïdes & les Bardes (*c*) voyant diminuer leur crédit, alerent s'établir chez d'autres peuples, & abandonerent les Gaulois.

Ammien Marcellin & Suétone veulent que ce ſoit ſous le regne de Claude que les Bardes quiterent les Gaules; d'autres diſent que Tibere les fit maſſacrer & raſer tous leurs bois, pour abolir entierement leur Religion dans les Gaules. Comme toute leur ſcience conſiſtait dans la mémoire, & qu'ils ne ſoufraient point qu'on écrivît dans leurs écoles, dès que les arts ou les conaiſſances s'établirent dans les Gaules, ils virent bien que leur regne était détruit.

La nuit des tems regne abſolument en Gaule ſur les ſiecles qui ſuivirent le regne de Céſar. On ſait ſeulement qu'il y eut à Lyon une Académie des Sciences & des Arts fondée par Auguſte, & augmentée par Caligula, après qu'il eut reçu dans cette ville les honeurs du Conſulat (*d*).

Il y avait des concours où ceux qui ſuccombaient, étaient punis de la fé-

---

(*a*) V. Fauchet, *Livre* 1, *ch.* 4.

(*b*) Strabon, *Livre* 4.

(*c*) Comentaires de Céſar.

(*d*) Juvénal en parle dans ſa premiere Satyre, vers 43.

Palleat, ut nudis preſſit qui calcibus anguem,
Aut Lugdunenſem Rhetor dicturus ad Aram.

« Puiſſent-ils devenir auſſi pâles que celui qui, nuds pieds, marche ſur un ſerpent, » ou qu'un Rhéteur prêt à monter ſur la tribune de Lyon ».

rule, du fouet, & même étaient plongés trois fois dans la Saône (*a*), à moins qu'ils n'aimaſſent mieux éfacer avec leur langue (*b*) les pieces qui avaient concouru ſans avoir le prix.

Fauchet nous aprend qu'en 417 Pharamond, que nous regardons comme le premier Roi de France, fut proclamé à la tête de ſon armée au ſon de tous les inſtrumens militaires (*c*)

Grégoire de Tours (*d*)raporte que Clovis fut baptiſé dans l'égliſe de S. Remy de Reims, & qu'il y eut une Muſique digne de la grandeur du ſujet, & qui cauſa tant d'admiration à Clovis, que dans un traité de paix qu'il fit avec Théodoric, Roi des Oſtrogots, il y avait un article qui obligeait ce Prince à lui envoyer un bon Joueur de guitare avec un corps de Muſique d'Italie.

(*a*) Strabon, *Livre 5.*

(*b*) D'autres diſent avec une éponge.

Le temple d'Auguſte, ſon autel & l'académie de Caligula, dont parle Suétone, (*liv. 2, chap. 10*) étaient dans l'endroit où eſt aujourd'hui l'abbaye d'Aiſnay, nom corompu du mot *Athæneum.*

Voyez l'excélente traduction de Juvenal, par M. Duſaux, page 24.

(*c*) Anaſtaſe dit que le Pape Hilaire inſtitua des écoles de chant à Rome, vers l'an 460, & que d'autres Ecrivains prétendent même, que cet établiſſement avait déja été fait avant lui par le Pape Silveſtre, qui vivait en 330. C'eſt le ſentiment d'*Onaphre.* Le Diacre Jean, au contraire, raporte l'établiſſement des écoles à S. Grégoire-le-Grand. Quoi qu'il en ſoit, en remontant à la plus haute antiquité, les Peres qui ont, pour ainſi dire, formé l'Égliſe, ont aporté le plus grand ſoin à conſerver le chant & la Muſique d'Egliſe, comme propre à élever à Dieu les ames des fideles. Les chefs de l'Égliſe, dans ce moyen âge, eurent la même attention; & l'on voit que vers 811, les Peres du Concile de Valence ordonent *qu'on entretiendra ſoigneuſement les écoles de chant, à l'exemple de leurs prédeceſſeurs.* Il paraît même par pluſieurs paſſages de Grégoire de Tours, & du Moine Aurélien, que dès ce tems, la Muſique Eccléſiaſtique était comptée au nombre des ſept Arts libéraux. Rhabanus Maurus dit : (*in inſtit. Cleric.*) « Cet art eſt ſi noble & ſi utile, que celui qui ne l'au» rait pas, ne pourait pas remplir dignement les fonctions d'un Eccléſiaſtique ». Il eſt vrai que les Muſiciens Eccléſiaſtiques du moyen âge dérogérent beaucoup aux régles établies, en s'éloignant trop de l'ancienne compoſition. Auſſi les Ecrivains de ce tems en font-ils des plaintes très-vives.

« Ces Chanteurs ſont des ſyrenes, des roſſignols, des peroquets, plutôt que des » hommes qui célebrent la Divinité; & leur mélodie eſt plus propre à exciter la volupté que la dévotion.

(*d*) *Livre 2.*

On dit que Chérebert, Roi de Paris, avait une ſi forte paſſion pour la chaſſe, que Ingoberge ſon épouſe qui l'aimait avec ardeur, eut recours aux charmes de la Muſique pour l'engager à chaſſer moins ſouvent. Elle établit dans ſon Palais des fêtes paſtorales & galantes, dans leſqueles deux de ſes filles d'honeur, nommées *Meroflede* & *Marcouefe*, faiſaient les premiers rôles. Mais le remède fut pire que le mal; car le Roi les trouva ſi charmantes, qu'il les épouſa l'une après l'autre.

Dagobert étant à Vêpres (*a*) dans l'égliſe de l'Abbaye de Romilly, entendit chanter une Religieuſe, dont la voix lui plut tant, qu'il entra dans le Couvent pour la voir, en devint amoureux & l'épouſa. Elle s'appelait *Nantilde*, & mérita par ſa conduite & ſa piété d'être miſe au rang des Saintes.

Chilperic, Roi (*b*) de France, inventa quatre lettres qu'il ajouta à l'alpha-

---

(*a*) Fauchet, *Livre* 3.

(*b*) Voici les noms de la plupart de ceux qui ont compoſé des hymnes en Occident.

1°. *S. Grégoire-le-Grand.* On lui atribue, 1. *Nocte ſurgentes;* 2. *Primo dierum omnium;* 3. *Ecce jam noctis;* 4. *Clarum decus jejunii;* 5. *Audi benigne conditor;* 6. *Magno ſalutis gaudio;* 7. *Rex Chriſte factor omnium;* 8. *Jam Chriſtus aſtra aſcenderet.*

2°. *Chilperic*, Roi de France. S. Grégoire de Tours dit qu'il compoſa des hymnes, dont les vers étaient mauvais, qu'il avait mis des longues pour des breves, & des breves pour des longues; enfin, que pluſieurs de ſes phraſes ſont inintelligibles.

3°. *Paulin*, Evêque d'Aquilée, a fait l'hymne, *Gloriam nato cecinere Chriſto.*

4°. *Théodulphe*, d'Orléans, a fait l'hymne, *Gloria laus & honor.*

5°. *Pierre*, d'Amiens, Evêque & Cardinal. On lui attribue l'hymne, *Ad perenem vitæ fontem.*

6°. *S. Bernard* fit pluſieurs hymnes, mais non pas *Ave Maris Stella*, qu'on lui atribue, & qu'on trouve dans un recueil de S. Galles, écrit 200 ans avant S. Bernard.

7°. *Thomas Celanus*, frere Mineur Franciſcain, auteur de la Proſe *Dies iræ*, vivait vers le treizieme ſiecle.

8°. *Jacoponus*, du même ordre, vers le quatorzieme ſiecle, a compoſé *Stabat Mater doloroſa.*

9°. *Robert*, Roi de France, auteur de pluſieurs Hymnes en proſe, entr'autres, *Sancti ſpiritus ad ſit nobis gratia.* On a confondu cette proſe avec le fameux *Veni Sancte Spiritus*, qui paraît être du Pape Innocent III. Robert eſt auſſi auteur de *Rex omnipotens die hodierna;* de *Judæa & Jeruſalem nolite timere;* de *Cornelius Centurio.*

On raporte que ce Prince étant à Rome, la préſenta lui-même à l'Autel de S. Pierre. La plus célebre eſt l'Hymne *O conſtantia Martyrum:* elle ſe chante encore à S. Denys.

bet, pour faciliter les rimes de la langue Françaiſe & adoucir le chant. Il était grand Muſicien & bon Poëte ; auſſi protégea-t-il tous les arts ?

Dans ces premiers tems de notre Monarchie, les combats ſe faiſaient en champ clos au ſon des inſtrumens qui animaient les combatans.

Ce fut ſous le regne de Pepin, d'autres diſent de Louis le Débonaire, que l'on vit pour la premiere fois un jeu d'orgues en France. L'Empereur Conſtantin Copronyme l'envoya au Roi, comme un préſent très-conſidérable, acompagné d'un fameux Organiſte. Pithou, dans ſon hiſtoire des Rois de la ſeconde race, nous aprend que ce fut ſous le regne de Pepin que la Chapelle du Roi fut créée, ſous un Maître de Muſique nommé *Meneſtrel.* Pepin mourut en 768. (*a*)

Charlemagne fit faire des lais & vaudevilles en langue vulgaire, contenant les geſtes des anciens, & voulut qu'on les fît aprendre par cœur aux enfans, & qu'ils les chantaſſent, afin que la mémoire en demeurât de

---

Quelques Hiſtoriens prétendent qu'il la comença par ces mots, pour contenter la Reine Conſtance, ſon épouſe, qui le preſſait de compoſer des vers à ſa louange. Il a fait encore un grand nombre d'Hymnes.

10°. *Guillaume d'Evreux*, d'abord Tréſorier de Henri I. Roi d'Angleterre, puis Chanoine & Prieur de Sainte Barbe en Auge, ſavait parfaitement la Muſique, & a mis en chant beaucoup d'Hymnes.

11°. *Abeilard* fit un recueil d'Offices, tels qu'ils devaient ſe célébrer au Paraclet pendant toute l'anée. Ce recueil fut appelé *Breviaire*, parce que c'était un abrégé de l'Ofice Divin.

12°. *Pierre l'Hermite*, auteur de la Croiſade, compoſa les Litanies & autres Prieres, qu'il fit chanter pendant ſon ſéjour à Jeruſalem.

13°. *Léon II*, Pape, inſtitua des écoles pour la Muſique ſacrée. Cette méthode Romaine fut adoptée & ordonée en France par Charlemagne ; ce Prince aſſiſtait & préſidait lui-même aux leçons publiques de chant.

14°. *Guide Arétin*, Moine des environs de Ravenne, dona ſon Martyrologe ſous le Pontificat de *Jean XX.* Cet auteur ſimplifia beaucoup la méthode du chant.

(*a*) Son Epitaphe eſt remarquable par ſa ſimplicité.

Ci gît Pepin, pere de Charlemagne.

Cette Epitaphe nous rapele celle d'Alexandre, par Ariſtote, qui eſt ſublime auſſi par ſa ſimplicité.

Sufficit huic tumulus, cui non ſuffecerat orbis.

» Ce tombeau ſuffit à qui l'univers ne ſuffiſait pas ».

pere en fils, & que, par ce moyen, d'autres fuſſent initiés à bien faire & à écrire les geſtes des vaillans hommes.

Fauchet nous aprend que Charlemagne étant à Rome en 801, (*a*) & y étant tout puiſſant, ſon Maître de chapele crut devoir l'emporter ſur celui du Pape; & que le jour de Pâques, il prétendit faire chanter la grand'-Meſſe ſuivant l'uſage Ambroiſien, tandis que l'autre voulait que ce fût ſuivant l'uſage Grégorien.

Il y eut une diſpute aſſez vive; mais le Français fut le plus fort & l'emporta. Charlemagne s'étant aperçu de la conteſtation, voulut en ſavoir le ſujet, & renvoya ſon Muſicien en France, où il le ſuivit bientôt après, emmenant avec lui un corps de Muſiciens Italiens, à la tête deſquels étaient deux Chantres fameux (*b*) nommés *Théodore & Benoiſt.* Charles en envoya la moitié à Metz, & l'autre à Soiſſons, pour y établir le chant Grégorien; (*c*) ce qui déplut fort aux Français.

(*a*) Lorſqu'il n'y avait qu'un premier chantre, il ſe tenait au milieu de l'Egliſe pour entoner; lorſqu'il y en avait deux, ils ſe portaient à la tête de chaque aîle du chœur: ils entonaient, & le reſte ſuivait. C'eſt pour entretenir & inſtruire ces chœurs, que le Pape Grégoire inſtitua à Rome des écoles de chant, auxqueles il dona des habitations particulieres, & aſſigna des revenus. *Serge II*, *Leon IV*, *Etienne VI* les augmenterent encore.

Leidard, Archevêque de Lyon, écrit à Charlemagne: « J'ai ici des écoles de » Chanteurs, dont pluſieurs ſont aſſez ſavans, pour en inſtruire d'autres. J'ai, outre cela, » des écoles de Lecteurs ».

On conſerve l'épitaphe d'un certain *Addalalde*, Maître de Muſique de l'école de Paris (d'autres diſent d'Argenteuil). Cette épitaphe paraît être du tems de Louis-le-Débonaire. Il y avait une école célebre à *Mets*, une à *Cambrai*, une à *Toul*, & une à *S. Benigne de Dijon.* Outre ces écoles, il y en avait auſſi de lecture. Les lecteurs ne chantaient pas, mais faiſaient la lecture des Ecritures divines aux tems indiqués dans les offices. Sans doute il y avait une maniere particuliere de lire alors, puiſqu'il y avait des écoles inſtituées à cet uſage.

(*b*) Le Moine de S. Gal, qui fut chargé par Charles-le-Chauve, d'écrire les geſtes de Charlemagne, dit: « que le Pape envoya à l'Empereur deux Chantres Italiens » pour corriger le chant d'Egliſe. L'un d'eux fut deſtiné à l'Egliſe de Metz; ſon chant » eut une ſi grande réputation, qu'encore aujourd'hui parmi ceux du pays qui parlent » latin, on appele une Hymne, un *chant Mecien.*

(*c*) Notkerus raporte qu'il fut réprimandé par ſon Maître de Muſique *Iſon*, pour avoir mis pluſieurs notes ſur une ſeule ſyllabe. Les Peres voulaient qu'on s'en tint au

La fondation de la fameuſe Univerſité de Paris, par ce Prince, dona la plus grande émulation à toutes les Sciences, & entr'autres à la Muſique. Les Farceurs vinrent alors s'établir en France, amenés par Conſtance, fille de Guillaume, Comte de Provence, qui épouſa en 998 le Roi Robert. L'arivée de cette Princeſſe eſt regardée comme l'époque du goût de la Nation.

Il ſe forma enſuite une ſociété de Muſiciens, à l'imitation des anciens Bardes, qu'on appela *Trouveres*, *Troubadours*, ou Romanciers qui compoſaient des Romans en rimes. D'autres s'appelerent *Chanteres* ou *Meneſtrels*; ils faiſaient les airs & les chantaient. D'autres enfin ſe nommerent *Jongleurs* (*a*) ou *Ménétriers*; ils acompagnaient les voix aux ſons de leurs inſtrumens.

---

chant ſimple qu'on appelait *chant de Chœur* ou *chant Grégorien*, du nom de ſon auteur, ou enfin *chant Romain*, parcequ'il fut cultivé dans l'Egliſe Romaine, d'où il fut propagé dans tout l'Occident, par les ſoins de ſes ſucceſſeurs, tels que *Leon II*, *Benoît* & *Sergius*. Ce chant Grégorien, ſuivant Kirker, était noté par les ſept premieres lettres de l'alphabet, A, B, C, D, E, F, G. C'était par la répétition de ces lettres, que S. Grégoire avait formé une échele muſicale, qui indiquait le ton de chacune des ſyllabes qui devaient ſe chanter. Dans ce moyen âge, on faiſait auſſi grand cas du *chant Ambroiſien*, qui était abſolument diſtingué du *chant Grégorien*. Il n'eſt pas aiſé de décider en quoi conſiſtait leur diférence. On ſait ſeulement que S. Grégoire avait ordoné des Antienes pour chaque Pſaume, & qu'il n'y avait point d'Antienes dans le chant Ambroiſien. Mabillon, dans ſes anales, dit que le chant était bruyant & ſonore, & qu'il fut abandoné pour le *chant Grégorien*, qui était plus doux & mieux ordoné. Durand, dans la vie de S. Eugene, prétend que dans un grand concile tenu à Rome, du tems du Pape Adrien & de Charlemagne, il fut ordoné qu'on détruirait dans l'Ofice Divin, tout ce qui diférait du culte Romain; & en conſéquence tous les Livres Ambroiſiens furent brûlés.

Lorſque Alphonſe V, Roi d'Eſpagne, voulut ſubſtituer le chant Ambroiſien au chant Mozarabique dont on ſe ſervait âlors, il y eut une grande ſédition parmi le peuple. On convint de prendre un champion pour le Roi, & un pour le peuple. Celui du Roi fut vaincu. Le Légat Richard prétendit que ce duel ne s'était pas paſſé juridiquement; & le Roi, pouſſé par la Reine Conſtance, fit jeter dans le feu les deux Ofices. L'Ambroiſien fut dévoré par les flames, & le Mozarabique, dit-on, fut miraculeuſement conſervé. Malgré ce prodige, le Roi voulut être obéi, & le rit Ambroiſien fut adopté. De-là eſt venu ce proverbe : *Quo volunt Reges, vadunt leges.*

(*a*) Ce nom eſt une corruption du mot latin *joculator*, en français joueur. Il eſt fait mention des Jongleurs dès le tems de l'Empereur Henri II, mort en 1056. Après la mort de Jeane, Reine de Naples, Comteſſe de Provence, arrivée en 1381, les Jon-

Ils alaient en corps dans les cours des grands Seigneurs qui les faiſaient chanter & jouer pendant leur repas, & à leurs noces, ainſi qu'aux fêtes publiques.

Ils faiſaient toujours grande chere, gagnaient beaucoup d'argent, & furent fort en vogue au retour des croiſades, parcequ'ils compoſaient des Romances à la louange des Princes qui s'y étaient ſignalés. (*a*)

Le premier qui inventa des Romances en rimes, fut *Maître Euſtache*, qui vivait en 1300. *Lambert Licors* & *Alexandre Paris* (*b*) compoſerent enſemble le Roman d'Alexandre le grand. *Guyot de Provins* fit le Roman de la Bible; *Hebert* fit celui des ſept Sages; *Gautier de Belleperche* fit celui de Judas Machabée. Mais le plus eſtimé de tous fut celui de la Roſe, commencé par *Guillaume de Lorris*, & achevé par Jean *de Meun*; *Huon de Mery* & pluſieurs autres eurent auſſi beaucoup de réputation; & l'on prétend que *le Dante*, *Pétrarque*, *l'Arioſte* & *le Taſſe* leur ont de grandes obligations.

Le Cantique *Te Deum laudamus* (*c*) fut compoſé par l'ordre du Pape

---

gleurs ſe ſéparerent en deux troupes; l'une récitait les vers, & l'autre jouait des inſtrumens.

Dans un tarif de S. Louis, pour régler le droit de péage, qui ſe payait à l'entrée de Paris, ſous le petit Châtelet, il eſt dit que les Jongleurs ſeraient quites de tout péage, en chantant un couplet, ou en faiſant gambader leur ſinge, d'où eſt venu le proverbe, *payer en monoie de ſinge.*

(*a*) Philippe Auguſte donna un Edit qui baniſſait de la Cour, & de tout le Royaume, les farceurs & bateleurs; mais ſes ſucceſſeurs les rapelerent.

(*b*) Ce fut lui qui, dit-on, dona le nom aux vers Alexandrins.

(*c*) Voici l'ordre des Eccléſiaſtiques employés au Service Divin. L'Evêque, le Curé, le Diacre, le Sous-Diacre, le Lecteur, le Chanteur & le Portier. La veille de chaque Ofice, le Maître de l'école de chant indiquait à chaque chanteur, ce qu'il devait chanter, & le moment où il falait qu'il chantât. Ces Chanteurs parvenaient, par la ſuite, aux poſtes les plus éminens de l'Egliſe. On en compte même pluſieurs qui ſont parvenus à la Chaire de S. Pierre. Anaſtaſe dit que *Sergius I* fut mis parmi les enfans qui étaient à l'école de chant à Rome, & que comme il était très-habile, il fut ordoné promptement par le Pape *Léon. Sergius II*, *Grégoire II*, *Etienne III*, *Paul I*, *Urbain IV*, furent pareillement élevés parmi les enfans de l'école du chant. On voit à Lyon l'épitaphe d'un Cardinal qui ſortait de la même école. Les Evêques ſe faiſaient un honeur de ſe mêler parmi les Chanteurs, & de chanter avec eux l'Ofice Divin. Eginard dit que Charlemagne chantait ſouvent en public avec ſes Chanteurs. S. Louis chantait les Heures Canoniales & l'Ofice de la Vierge, à haute voix, quoi-

Etienne

Etienne IV, lorſqu'il vint à Paris pour ſacrer Louis le Débonaire. Vers ce tems, Théodulphe, Evêque d'Orléans, ayant été condamné à une priſon perpétuele, pour être entré dans la conſpiration de Bernard, fils de Pepin; il compoſa dans ſa priſon les paroles & le chant de l'hymne, *Gloria, laus & honor*, &c. & l'Empereur paſſant près de ſa priſon, lorſqu'il la chantait, fut ſi frapé de la beauté de ſa voix & ſi touché de ſa douleur, qu'il le fit

---

qu'il les eut dit avec ſon Chapelain. Richard III ſe plaiſait auſſi à chanter l'Ofice Divin.

Ferdinand, Roi d'Eſpagne, aſſiſtait à la Meſſe, aux Vêpres, aux Matines, ſe mêlait parmi les chanteurs, & faiſait quelquefois le même ofice qu'eux. *Théophile*, Empereur de Conſtantinople; *Helwige*, Ducheſſe de Pologne; *Eliſabeth*, fille du Roi de Hongrie, & quantité d'autres Princes ou Princeſſes en faiſaient autant.

Il faut obſerver pourtant, que les voix de femmes étaient exclues de la Muſique d'Egliſe, & que même, ſuivant les réglemens on ne devait point recevoir parmi les chanteurs, les hommes qui avaient une voix trop douce & trop reſſemblante à celle d'une femme. Cette regle n'a pas été bien obſervée en Italie, où les Muſiques d'Egliſe ſont remplies de caſtrats; & cet uſage, à Rome, remonte vers le milieu du troiſieme ſiecle.

Les chanteurs étaient vêtus ſimplement d'une aube blanche. Le Maître vêtu de ſes habits ſacrés, ſe plaçait au milieu d'eux, & en avant; il portait à la main gauche un bâton paſtoral, pour marque de l'autorité qui lui était donée par l'Evêque ſur les chanteurs; & de la main droite il marquait les tems, qui étaient ſuivis par tous les chanteurs.

On regarde comunément S. Grégoire-le-Grand, comme le reſtaurateur de la Muſique Eccléſiaſtique dant l'Occident, & S. Jean Damaſcène, comme celui qui l'a établie dans l'Orient. Avant S. Grégoire, il exiſtait des livres de chant, dont on faiſait uſage dans les Egliſes; mais ce Pontife perfectionant tout ce qu'avaient fait ſes prédéceſſeurs, mit le chant de l'Egliſe dans l'état où il eſt encore aujourd'hui. Dans les livres de liturgie anciens, on voit des images de S. Grégoire aſſis, ayant à ſon oreille droite le S. Eſprit en forme de colombe. Cette coutume tire, ſans doute, ſon origine de la perſuaſion où l'on était que S. Grégoire s'étant mis en prieres pour obtenir de Dieu qu'il lui indiquât le vrai chant qui convenait au Service Divin, le S. Eſprit deſcendit vers lui, & l'illumina. On croit auſſi que S. Grégoire employa le premier les lettres de l'alphabet dans le chant Eccléſiaſtique.

S. Jean Damaſcène, qui vivait vers 880, ſous le Pontificat de Jean VIII, inventa une méthode plus facile pour chanter, & l'introduiſit dans l'Egliſe d'Orient.

Après lui vint un *Jean Mauropus*, d'abord Moine, & enſuite Evêque Grec. Ce Prélat compoſa pluſieurs Hymnes, entr'autres quelques-unes en l'honeur de la Vierge; on les trouve manuſcrites dans la bibliothéque du Vatican.

metre en liberté. Et depuis ce tems-là, l'Égliſe chante cet hymne le Dimanche des Rameaux.

Charles le Gros, Empereur & Roi de France, ayant été dépoſé, fut ſi abandoné des grands & des petits, que, ſans ſon Maître de Muſique qui prit ſoin de lui, il n'aurait pas trouvé à manger ni à coucher.

Louis d'Outremer étant à Tours vers l'an 940, ſe moqua de Fouque IIe Comte d'Anjou, qui, placé dans le chœur avec les Chanoines, chantait l'ofice comme eux. Le Comte piqué écrivit le lendemain au Roi. *Sachez, Sire, qu'un Roi, ſans Muſique, n'eſt qu'un âne couroné.* Robert (*a*),

---

On peut voir dans l'ouvrage de M. *Gerber*, la liſte d'une foule de Muſiciens Grecs, qui ont compoſé des Hymnes, & qui ont travaillé à perfectioner la Muſique d'Egliſe.

Les Grecs s'étant ſéparés de l'Egliſe, ſe diviſerent en pluſieurs ſectes, qui toutes adopterent une maniere particuliere de célébrer l'Ofice Divin. Dans l'Occident la vigilance des Paſteurs & des Papes, a conſervé l'uniformité dans le chant ſacré.

(*a*) Les ſucceſſeurs de Charlemagne ſoutinrent, à leur exemple, le chant Romain dans les Egliſes de leurs états; & ils le firent avec tant de ſuccès, qu'Alfred, roi d'Angleterre, manda vers 885, deux chantres français, *Grimbalde* & *Jean*, pour endroctriner les Anglais. Cet art fut pouſſé encore plus loin ſous le Roi Robert, & ſe ſoutint iuſqu'au onzieme ſiecle, que Guy d'Arezzo inventa & publia ſa nouvelle méthode. Ce fut alors que l'art devenant plus cultivé, on fut plus difficile ſur le choix des perſones auxqueles on permit de le profeſſer. Les Muſiciens ſacrés s'aſſemblaient, formaient un demi-cercle autour de l'autel, & chantaient en *chœur*. De-là vient qu'on appele *chœur*, cette portion de l'Egliſe qui environe le maître-autel.

Les principales parties de la Muſique ſacrée étaient, 1°. *le Répons*. C'était un verſet chanté par un ſeul, auquel tout le monde répondait en chœur. 2°. *Le Trait*, verſet chanté par un ſeul, auquel perſone ne répondait. 3°. *Le Trope*, petit vers chanté avant, entre, ou après les autres chants de l'Ofice. 4°. *La Proſe*, morceau qui n'eſt point en vers.

Ancienement on compoſait en langue vulgaire, c'eſt-à-dire, ſur des paroles qui n'étaient pas miſes en vers. Un Moine, nommé *Rapert*, a mis en Muſique la vie d'un Saint toute entiere, en langue Allemande, pour que le peuple pût la chanter.

Dans les Nocturnes, on chantait très-fort, pour tenir éveillés ceux qui s'endormaient.

Dans les Antienes, un chant uni & ſuave.

Dans les Introïtes, on imitait le ſon de voix d'un homme qui appele les fideles à la priere.

Dans les Alleluia, un ton de voix doux, & qui marque la joie.

Dans les Traits & Graduels, on chantait avec humilité.

Dans les Ofertoires, on chantait avec douceur.

Dans l'Ofice du Crucifiément, on chantait avec douleur.

fils de Hugues Capet, fut bon Poëte & bon Muſicien. Il compoſa pluſieurs hymnes, paroles & Muſique, qu'on exécute encore aujourd'hui avec plaiſir, à Rome & à Paris.

On ſait l'hiſtoire de *Blondel*, Maître de Muſique de Richard Cœur de Lion, Roi d'Angleterre, empriſoné par l'ordre de Léopold, Duc d'Autriche, ſans que perſone pût ſavoir ce qu'il était devenu. Ce Blondel, qui aimait paſſionément ſon maître, ſe déguiſa en Pélerin, & parcourut l'Allemagne, pour tâcher d'aprendre de ſes nouveles. Arivé par haſard dans un vilage appelé *Loſenſtein*, où il y avait un Château apartenant à l'Empereur Henry, il ſut qu'on y gardait depuis un an un Priſonier d'importance. Le lendemain Blondel alla ſe promener autour de ce Château, & chanta la moitié d'une chanſon qu'il avait compoſée avec Richard. Auſſitôt ce Prince acheva la chanſon; ce qui combla de joie ſon fidele Muſicien. Il partit auſſitôt pour l'Angletere, & inſtruiſit la Cour de la découverte qu'il

---

Dans les cérémonies funebres, chanter avec componction & triſteſſe.

S. Grégoire-le-Grand eſt le premier qui ait ordonné que le S. Sacrifice de la Meſſe commencera par *Introibo*. Il fit auſſi chanter le *Kyrie eleïſon* par le ſeul Clerc. Chez les Grecs, il était chanté par tout le peuple.

Le *Gloria in excelſis*, était en uſage du tems de Charlemagne.

C'eſt de l'Orient qu'eſt venu l'uſage de chanter le ſymbole. *Berno* aſſure qu'il était à Rome avec l Empereur Henri I, lorſque ce Prince obtint du Pape Benoît qu'on chantât à la Meſſe le *Symbole de Nicée*, qu'on ne chantait pas auparavant. Cette citation eſt du commencement du XIe ſiecle, tandis que le ſymbole était d'uſage long-tems auparavant dans lesaut res Egliſes de l'Occident. On voit ailleurs qu'au commencement du IX ſiecle, ſous Léon III, il fut queſtion de l'addition *filioque*. Ce Pontife dit aux députés de Charlemagne: « Je vous ai donné, à la vérité, la permiſſion de chanter le » Symbole, mais je ne vous ai pas donné celle d'y rien ajouter ».

On croit que *Denys l'Aréopagiſte* eſt auteur de quelques-unes des préfaces qu'on chante à la Meſſe. On en attribue d'autres à S. Ambroiſe. Le *Sanctus* vient des Grecs.

Le Pape Serge I a inſtitué l'uſage de chanter trois fois l'*Agnus Dei*. L'*ite Miſſa eſt*, eſt des premiers tems de l'Egliſe.

S. Grégoire-le-Grand eſt l'inventeur des Litanies, des Proceſſions, & des Rogations, & qu'il les inſtitua dans un tems où la peſte faiſait beaucoup de ravages à Rome. La plupart des livres dont on ſe ſert pour le ſervice ſacré, avaient été compoſés par S. Grégoire & S. Ambroiſe, ou par d'autres auteurs qui avaient travaillé d'après eux: ils ont été corrigés par S. Bernard. Les grandes bibliothéques conſervent encore de ces anciens Rituels.

avait faite. Une ambaſſade envoyée alors à l'Empereur, obtint la rançon de Richard pour cent mille marcs d'argent.

Les premieres chanſons ne parlaient jamais que d'amour. C'eſt Baïf & Ronſard, qui, à l'imitation d'Anacréon, ont fait des chanſons à boire.

Guillaume le bâtard, Duc de Normandie, ayant entrepris la conquête de l'Angleterre, fit chanter à la tête de ſon armée les exploits de Renaut de Montauban & de Roland ſon couſin, pour animer ſes Soldats. Cette chanſon était un conte romaneſque, qu'une troupe de voix fortes & graves chantaient avant qu'on en vînt aux mains. Cet uſage s'eſt pratiqué juſqu'à la bataille de Poitiers, que le Roi Jean dit à un Soldat qui la chantait pour animer ſes camarades : *Il y a longtems qu'il n'y a plus de Roland.* Le Soldat lui répondit auſſitôt : *Il y a auſſi longtems qu'il n'y a plus de Charlemagne.*

Pierre Mauclerc, Duc de Bretagne, & le fameux Raoul de Coucy, ainſi qu'un autre Raoul Comte de Soiſſons, firent des chanſons fameuſes, dont nous raporterons quelques-unes.

Thibault, Comte de Champagne, depuis Roi de Navare, devint ſi éperduement amoureux de la Reine Blanche, mere de S. Louis, qu'il en perdit preſque l'eſprit. Il aſſembla ſon Conſeil pour ſavoir quel remede pourait le guérir; & le ſeul qu'on lui indiqua fut celui de la Muſique unie à la Poéſie. On voyait encore du tems de Fauchet, ſur les murailles de la ſalle-à-manger du Château de Provins apartenant à ce Prince, la chanſon ſuivante qu'il avait écrite de ſa main vers l'an 1220.

Je ne di pas, que nus aim'follement,
Car li plus folx en fet miex aprifier,
Mes grans anuiz i a meſtier ſouvent
Plus que n'a ſens, ne force de plaidier :
De bien amer ne puet nous enſeignier,
Fors, que li Cuers, qui done le talent;
Cil en ſçait plus, & moins s'en ſet aidier.

Tout ce qu'on ſait ſur la Muſique du tems de S. Louis, c'eſt que ce Prince fonda une grand'Meſſe en *notes*; & c'eſt celle qu'on exécute aujourd'hui à la Sainte Chapelle (*a*).

(*a*) Il falait que les Français, du tems de S. Louis, n'euſſent pas beaucoup de goût pour la Muſique Italiene, puiſqu'on voit que ce Roi fut obligé d'envoyer Ama-

Les Hiſtoriens de ces tems-là n'eſtimaient pas aſſez les Muſiciens pour tranſmetre leurs noms à la poſtérité. C'eſt ce qui fait que nous ſommes ſi peu inſtruits ſur leur compte. Il eſt vrai que toutes les fables dont ils remplirent leurs romances ſur les croiſades, étaient bien faites pour les faire regarder comme des impoſteurs.

Charles V aimait beaucoup la Muſique, & finiſſait ordinairement ſes repas par des concerts de flûte : mais Louis XII ne lui reſſemblait pas ; car ayant demandé à Brézé quel préſent il pourait faire à l'Ambaſſadeur d'Angletere, qui lui coûtât peu : *Donnez-lui, Sire*, dit Brézé, *les Chantres de votre Chapelle ; vous y prenez peu de goût, & ils vous coûtent beaucoup à entretenir ; en les donant, vous vous débaraſſerez de cette dépenſe.*

Sous Philippe le Bel en 1313, on éleva des Théâtres où l'on jouait maintes féeries en Muſique. Ce fut à l'occaſion de la Chevalerie de Louis Hutin, Philipe le Long, & Charles le Bel. Cette fête dura trois jours, & fit l'admiration d'Edouard II. Roi d'Angletere, & d'Iſabele de France ſa femme.

Juſqu'à François premier, à peine ſait-on ſi la Muſique a exiſté en France. Ce Prince, qui aimait tous les Arts, établit une Muſique de ſa chambre, outre la Muſique de ſa Chapelle. Elle le ſuivit en 1515, lorſqu'il alla gagner en Italie la bataille de Marignan, & ſe joignit à Bologne avec la Muſique de Léon X, lorſque ces deux Souverains établirent le fameux concordat.

Le mariage de Henry II avec Catherine de Médicis, atira en France beaucoup de Muſiciens qui ſuivirent cette Princeſſe ; & c'eſt à eux qu'on dut le rétabliſſement de cet art ſi agréable (*a*). François I envoya en 1543, à

---

larius à Rome, pour prendre de nouveaux documens ſur la Muſique ſacrée, qui s'était perdue, ou du moins corrompue en France. Cette facilité d'oublier le rit Romain, vint peut-être, de ce que Charlemagne en changeant le *chant gallican* pour prendre le *chant Grégorien*, ne changea point la Muſique nationale, qui reſta toujours la même, & à laquelle on s'apliquait avec le plus grand ſoin, & qu'on enſeignait avec autant d'atention que les hautes ſciences. Ce qui pourait apuyer ce ſentiment, c'eſt que les anciens métaient toujours la ſcience de la Muſique parmi leurs titres d'honeur ; mais nous ignorons abſolument ce que c'était que cette Muſique dont ils faiſaient tant de cas. Ce qu'il eſt poſſible de croire, c'eſt qu'elle était fort diférente de ce qu'on appele le plain-chant, ou le chant ſacré.

(*a*) Mémoires de la Foreſt.

Soliman II, un corps de Muſiciens les plus habiles, croyant lui faire un préſent ineſtimable. Ce Prince les ayant entendus pluſieurs fois, en parut fort content, les acueillit à merveille, en préſence de toute ſa Cour, les combla de préſens, mais leur ordona de ſortir de ſes Etats, ſous peine de la vie, ayant remarqué que la Muſique amoliſſait ſon âme gueriere, & craignant les éfets qu'elle pourrait faire par les charmes de l'habitude: il dit à ce ſujet à l'Ambaſſadeur de France que ſon maître lui avait envoyé des Muſiciens, comme les Grecs envoyerent aux Perſes le jeu des échecs pour ralentir leur paſſion belliqueuſe.

Charles IX aima & cultiva également la Poéſie & la Muſique. Ce fut ſous ſon regne que Jean-Antoine de Baïf établit une Académie de Muſique dans ſa maiſon du fauxbourg S. Marceau: le Roi aſſiſtait à ſes concerts une fois la ſemaine.

Euſtache du Cauroy (*a*), né à Beauvais, & Maître de Chapelle de Charles IX & de Henry III, fut un excelent Muſicien. Ce fut lui qui compoſa la Muſique exécutée aux grands Auguſtins, le jour de l'établiſſement de l'Ordre du S. Eſprit. (*b*) L'anée ſuivante, Henry III maria ſa belle-ſœur Marguerite de Lorraine, au Duc de Joyeuſe, l'un de ſes favoris, & fit pour cela une fête ſuperbe, qui dura quinze jours, au Château de Moutiers; jamais la Cour ne parut ſi galante. Ronſard & Baïf compoſerent les vers. La Muſique fut faite par Beaulieu & Salmon, Maîtres de la Muſique, & les décorations furent peintes par Jacques Patin, fameux Peintre du Roi: il y eut auſſi un balet comique, dont les paroles furent compoſées par M. de la Cheſnaye, Aumônier du Roi, & la Muſique par les deux mêmes Muſiciens; mais toute la fête fut inventée par *Baltaſar de Beaujoyeulx*, Valet de chambre du Roi & de Catherine de Médicis, nous nous permetrons d'en donner un extrait, pour qu'on ait une idée des fêtes de ce tems-là.

Le 15 Octobre, jour de la grande fête, on vit ariver une foule in-

(*a*) On prétend que la plupart des Noëls que l'on chante en France, ſont des gavotes & d'autres airs que du Cauroy compoſa pour Charles IX.

(*b*) Cet Ordre fut inſtitué le 31 Décembre 1578, ſous le nom d'*Ordre & Milice du S. Eſprit*, en mémoire de trois grands événemens arrivés à Henri III le jour de la Pentecôte, ſa naiſſance, ſon élection à la Couronne de Pologne, & ſon avénement à celle de France.

croyable de peuple, qui ne put parvenir à entrer dans l'enceinte. Il n'y eut, au plus, que dix mille Spectateurs de placés. Vers les dix heures du soir, la Cour étant assemblée, le sieur la Roche, Gentilhomme servant, faisant le rôle d'un Gentilhomme qui s'enfuyait du jardin de Circé, accourut hors d'haleine, faisant semblant d'être poursuivi par la Magiciene, & voyant qu'il était seul, mit un genou en terre, & fit un compliment en vers au Roi, comme se mettant sous sa sauve-garde. Alors la Magiciene ariva, furieuse d'avoir perdu son Gentilhomme, & exhala son courroux en plaintes & en menaces.

Les Syrenes habillées superbement, arivèrent ensuite, chanterent un trio, & après avoir fait le tour de la salle, se retirerent.

On vit ensuite douze Nayades qui étaient la Reine, la Princesse de Vaudemont sa sœur, les Ducheſſes de Mercœur, de Guise, de Nevers, d'Aumale & de Joyeuse, la Maréchale de Retz, Madame de Larchant, & Mesdemoiselles de Pons, de Bourdeille & de Cypierre; rien n'égalait la magnificence de leur habillement. A côté d'elles marchaient huit Tritons qui jouaient de la lyre, de la harpe, de la flûte, &c. suivis de douze Pages vêtus de satin blanc enrichi d'or, chacun d'eux portant deux grands flambeaux de cire blanche. Toute cette troupe s'avança vers le Roi, en chantant des stances & danſant un balet où on avait représenté douze figures de Géométrie bien distinctes. A la fin de ce balet, qui terminait le premier acte, les violons jouerent un air fort gai, qu'on nommait *la Clochete* (*a*), & fort à la mode alors. Circé n'eut pas plutôt entendu la clochete, qu'elle sortit de son jardin toute en colere, & vint toucher de sa baguete d'or toutes les Nymphes, les Pages & les Violons qui resterent immobiles comme des statues. Alors Circé, joyeuse de sa victoire, retourna dans ses jardins. Aussitôt le tonere se fit entendre. Mercure envoyé par Jupiter, pour rompre l'enchantement de la Magiciene, descendit des Cieux, & après avoir chanté une trentaine de vers, répandit le jus de la racine Moly sur tous ceux qui étaient enchantés, & leur rendit telement tous leurs sens, qu'en se réveillant, ils se remirent à danser & à jouer du violon. Mais Circé acourant aussitôt, les toucha de nouveau de sa baguete, & à l'instant tout disparut. La salle représenta les jardins délicieux de Circé, qui parut assise devant la porte de son Château, Mercure étant couché à

(*a*) On le trouvera à la fin de ce livre.

ſes pieds, ſans aucun ſentiment. Le jardin était peuplé de lions, éléphans, tigres & autres animaux qui étaient des hommes qu'elle avait transformés. Le ſecond acte finit par un intermède de huit ſatyres qui jouaient de la flûte, & qui chantaient des couplets à la louange du Roi; ils finiſſaient ainſi:

Le chant qui frape l'oreille
La réjouit à merveille,
S'il publie la vertu
D'un Roi grave de juſtice,
Qui par ſes mœurs, a le vice
Non par force combatu.

Le troiſieme acte commença par quatre Nymphes que Diane envoyait aux *Valois*; c'étaient quatre filles d'honeur de la Reine, Meſdemoiſelles de *Vitry*, de *Surgeres*, de *Lavernay* & d'*Eſtavay*. Dès qu'une d'elles (Melle de Vitry) eut chanté un long couplet, le Théâtre changea; on vit le Dieu Pan repréſenté par le ſieur de Juvigny, Ecuyer du Roi, qui, apercevant les Nymphes de Diane, commença à jouer de ſon flageolet: une des Nymphes vint le ſuplier de délivrer Mercure des enchantemens de Circé. Pan, après le lui avoir promis, ſortit du Théâtre avec toute ſa troupe, & auſſitôt pour troiſieme intermède, on vit ariver quatre Vertus. C'étaient quatre Demoiſelles vêtues de bleu céleſte, chargées d'étoiles d'or. La premiere portait ſur ſa tête un pilier, la ſeconde une balance, la troiſieme un ſerpent, & la quatrieme un vaſe: deux d'entr'elles jouaient du luth, les deux autres chantaient.

Après qu'on eut entendu leurs couplets, on vit paraître un magnifique chariot, traîné par un grand ſerpent. Sur ce char était Mlle de Chaumont, repréſentant Minerve. Il était environé de cent flambeaux; les Vertus ſe joignirent à Minerve, & chanterent d'autres couplets, pendant que le char s'avançait juſqu'à l'endroit où était le Roi, Minerve après lui avoir fait un compliment, invoqua Jupiter pour punir Circé. Auſſi-tôt le tonere gronda, un char qui renfermait Jupiter, acompagné de quarante inſtrumens, deſcendit lentement. Dès qu'il fut arrivé, il dit à ſa fille, qu'il voulait bien punir Circé, pour faire plaiſir au Roi des Français; alors il ordona à Pan, ainſi qu'à ſes Satyres, de prendre chacun un gros bâton, & d'aller ataquer

quer Circé dans ſes jardins. La Magiciene les voyant ariver, ſe réſout à ſe défendre, & commence par ſonner une cloche. Auſſi-tôt on entendit aboyer, rugir, hurler mille animaux, avec une force incroyable, de maniere que rien n'était ſi efrayant. Circé chanta enſuite qu'elle réſiſterait à Jupiter & à tous les Dieux enſemble, mais qu'elle voulait bien céder au Roi des Français. Pan s'impatientant de ce beau diſcours, commença à ataquer Circé, Jupiter la menaça de ſon courroux, & voyant qu'elle ne ſe rendait pas à ces bonnes raiſons, il la frapa de ſon foudre. Alors Circé ayant perdu ſa puiſſance, fut priſe par Minerve, qui la conduiſit au Roi, & la lui donna, ainſi que ſa verge d'or. Jupiter prit ce moment pour préſenter auſſi Mercure & Minerve à Henri III; & ces Dieux reſpectueux ſe jeterent aux pieds de Sa Majeſté, comme pour lui dire qu'il les ſurpaſſait en ſageſſe & en éloquence. Ce ſpectacle finit par un ballet ſuperbe des Nayades, des Nymphes de Pan, des Satyres, &c. qui firent, en danſant, quarante figures de Géométrie. Enfin tout ce ſpectacle qui avait duré depuis dix heures du ſoir, juſqu'à quatre heures du matin, finit par des préſens en or que firent toutes les dames aux Seigneurs de la Cour qu'elles choiſirent.

La Reine.....	au Roi.....	un Dauphin.
La Princeſſe de Lorraine...	au Duc de Mercœur.....	une Sirene.
Mad. de Mercœur.....	à M. de Lorraine.....	un Neptune.
Mad. de Nevers.....	à M. de Guiſe.....	un Cheval marin.
Mad. de Guiſe.....	à M. de Genevois.....	Arion.
Mad. d'Aumale.....	au Marquis de Chauſſim...	une Baleine.
Mad. de Joyeuſe.....	au Marquis de Pons.....	un Monſtre.
La Maréchale de Retz.....	à M. d'Aumale.....	un Triton.
Mad. de Larchant.....	à M. de Joyeuſe.....	
Mad. de Pons.....	à M. d'Epernon.....	une huître.
Mlle de Bourdeille.....	à M. de Nevers.....	une Spada.
Mlle de Cypiere.....	à M. de Luxembourg.....	une Ecreviſſe.
Mlle de Vitry.....	à M. le Bâtard.....	un Hibou.
Mlle de Surgeres.....	à M. le Comte de Saulx..	un Chevreuil.
Mlle de Lavernay.....	au Comte de Maulevrier...	un Cerf.
Mlle de Stavay.....	au Comte du Bouchage...	un Sanglier.
Minerve.....	à la Reine-mere.....	Apollon.
Circé.....	à M. le Cardinal de Bourbon.	ſon Livre.

Voilà un échantillon du goût qui régnait alors, & des plaiſirs que le Roi procurait à la Cour la plus élégante, qui, dit-on, eût jamais exiſté. On prétend que cette fête coûta près de cinq millions, qui en valaient vingt de notre tems.

Des ſpectacles ſi beaux donnerent tant de goût aux Français pour ce genre d'amuſement, qu'il s'établit une troupe de comédiens Italiens à l'hôtel de Bourbon, où l'on pouvait aller moyenant quatre ſols par place. Les comédiens Français établis à l'hôtel de Clugny, en prenaient cinq, mais ils devinrent ſi licencieux, qu'ils furent bannis en 1588, par Arrêt du Parlement.

La fête de Moutiers fut ſuivie d'une fête ſuperbe que le Cardinal de Bourbon donna au Roi dans ſon Abbaye de Saint-Germain-des-Prés.

La Reine en donna une auſſi au Louvre, qui finiſſait par un ballet de Cérès, dont la Muſique était de Claudin, le plus fameux Muſicien qu'on eût encore vu en France, & les airs de danſe du ſieur Baltazarini, Italien, qui depuis s'appela Beaujoyeux : il était l'un des meilleurs violons de l'Europe, & devint premier Valet de Chambre de la Reine.

Ce fut en 1585 que ſe fit l'établiſſement d'une Muſique dans pluſieurs Egliſes de Paris. Lorſque Henri III inſtitua la Confrairie des Pénitens, qui avaient à leur ſuite une Muſique ſombre & triſte. Le Roi aſſiſtait à leurs Proceſſions, ſuivi de toute ſa Cour. Ils étaient vétus de grandes robes de toile blanche, la tête couverte d'un chaperon, & d'un voile qui leur cachait le viſage.

Henri IV ne ſe ſouciait pas beaucoup de la Muſique, mais la Reine Marguerite l'aimait infiniment : elle chérit même auſſi quelquefois les Muſiciens ; entr'autres *Cominy*, Maître de Muſique de ſa Chambre. Elle chantait ſouvent cette chanſon, que toute ſa Cour répétait pour lui plaire.

A ces bois, ces prés & cet antre,
Offrons les vœux, les pleurs, les ſons,
La plume, les jeux, les chanſons
D'un Poëte, *d'un Amant*, d'un Chantre.

Eliſabeth, Reine d'Angleterre, étant au lit de la mort, fit venir tous ſes Muſiciens dans ſa chambre, afin, diſait-elle, de pouvoir mou-

rir auſſi gaiement qu'elle avait vécu; & pour diſſiper les horreurs de la mort, elle écouta cette ſymphonie fort tranquillement, juſqu'au dernier ſoupir. De nos jours le Vicomte de Rohan-Chabot en a fait autant, & nous avons aſſiſté à la Muſique qu'on exécutait chez lui, quelques jours avant ſa mort. Il ne voulait que des adagio mélodieux & à demi-jeu. On nous a aſſuré qu'il était mort pendant l'exécution d'un de ces morceaux.

Louis XIII aima beaucoup les ſpectacles & la Muſique. Il compoſa pluſieurs chanſons: nous en raporterons une, pour qu'on puiſſe juger de ſes talens. Il donna des fêtes ſuperbes, dans leſquelles il danſa ſur le théâtre, ainſi que toute ſa cour.

Il fut ſi content d'entendre jouer du violon le célebre *du Manoir*, qu'il lui fit expédier une patente, qui le déclarait Roi des Violons; & lui donnait pouvoir d'établir des corps de cette profeſſion, par-tout où il voudrait. Cette patente eſt de 1630.

Louis XIV ſurpaſſa bientôt tous ſes prédéceſſeurs en goût & en magnificence. En 1644, le Cardinal de Mazarin fit venir d'Italie, les plus fameux Muſiciens, pour donner une repréſentation d'opéra, ce que l'on n'avait encore jamais vu en France. Il fut joué dans la ſalle du Louvre. Le ſujet était les Amours d'Hercule: Lully fit la Muſique des ballets. Ce fut ſon début.

En 1660, parurent Lambert & Boeſſet, qui créérent un nouveau genre de chant. Cambert, ſurintendant de la Muſique de la Reine-mere, mit en Muſique les deux premiers opéra faits par l'Abbé Perrin, qui furent joués, l'un en 1659, & l'autre en 1671. Il obtint en 1669 le privilege de l'opéra, mais il le céda à Lully en 1672.

Sa Majeſté fit auſſi conſtruire vers ce tems ſa grande ſalle des Machines aux Tuileries, ſur les deſſeins du Marquis de Sourdiac & de la Grille, tous deux grands Machiniſtes. Le Roi y donna de ſuperbes ſpectacles, & ne dédaigna pas d'y danſer. Lully, qui était devenu ſurintendant de la Muſique du Roi, établit alors l'Académie Royale de Muſique, qui ſubſiſte aujourd'hui, ainſi que la ſalle qui fut bâtie au même endroit où elle exiſte encore à préſent, & qui était alors un jeu de paume, appartenant au ſieur Bel-air. Ce fut dans ce tems que Lully ſe lia avec Quinault, & l'engagea à compoſer les chefs-d'œuvres que la

France admire. Les Muſiciens parurent alors en foule dans tous les genres. En Italie, on vit Scarlati, Stradella, Baſſani, Corelli, Albinoni, Valentini, Bononcini, Vivaldi, Vinci, Porpora, Geminiani, &c. En Allemagne, Abaco, Telleman, Haſſe, Hendel. En France, Campra, Colaſſe, Deſtouches, Mouret, Bernier, Clerembaut, Montéclair, du Bouſſet, Batiſtin, la Lande, Marais, Forquerey, Marchand, Couperin, Batiſte, Senaillier, le Clair, Rebel & Francœur, &c. Ces Muſiciens ſuccéderent à Lully, & firent les délices de Paris, juſqu'à ce que Rameau parut, pour les faire diſparaître.

Agé de cinquante ans, il donna en 1733, Hypolite & Aricie, ſon premier opéra. On trouva ſa Muſique baroque & barbare. Bientôt les oreilles s'acoutumerent aux charmes de ſa ſublime harmonie. Vingt opéra, qu'il donna de ſuite, le rendirent vainqueur de tous ſes rivaux, & lui aſſurerent le trône de l'harmonie. Auſſi ſavant en théorie qu'en pratique, il a laiſſé des ouvrages qui ne mourront jamais, & qui le metent à une diſtance immenſe des Muſiciens praticiens, qui l'ont précédé. De tous les Muſiciens célebres, Rameau, Tartini, Geminiani, & le ſavant Pere Martini, ſont peut-être les ſeuls dont les ouvrages parviendront à la poſtérité (*a*).

(*a*) Nous n'ignorons pas qu'une infinité de gens qui ſe prétendent juges ſouverains en Muſique, ne ſeront pas de notre avis; mais nous nous contenterons de mettre ſous leurs yeux un paſſage de Cicéron, & un de M. d'Alembert, que probablement ils ne conaiſſent pas.

Il n'en eſt pas de la Philoſophie comme des autres arts; car que pourra dire, ſur la Géométrie & ſur la Muſique, celui qui ne les aura pas apriſes? Ou il faut qu'il ſe taiſe, ou il n'en jugera pas en homme ſenſé.

Cicéron, dial. de l'orat. *liv.* 3, *n°* 21.

C'eſt aux perſonnes ſeules de l'art qu'il eſt réſervé d'aprécier les vraies beautés d'un ouvrage, & le degré de difficulté vaincue. S'il apartient aux grands d'en porter un jugement ſain, ce n'eſt qu'autant qu'ils ſeront eux-mêmes artiſtes, dans toute la rigueur. Rarement un ſimple amateur raiſonera de l'art, avec autant de lumiere, je ne dis pas, qu'un artiſte habile, mais qu'un artiſte médiocre.

D'Alembert, Eſſai ſur les gens de Lettres.

CHAPITRE XV.

De la Muſique des Chinois.

UN manuſcrit précieux qui nous a été confié, nous fournira les moyens de parler de cette Muſique, dont l'antiquité remonte, ſelon les Chinois, à des milliers d'années avant la nôtre. Que penſer cependant d'une Muſique qui, à nos yeux, doit être baroque, ſans mélodie, & ſans harmonie, & qui cependant parle au cœur des naturels du pays.

Le Révérend Pere Amiot, Miſſionaire à Pékin, auteur du Mémoire que contient ce manuſcrit, nous aprend, dans un diſcours préliminaire, qu'ayant fait entendre, à pluſieurs Chinois, les *Sauvages*, les *Cyclopes* (*a*), & d'autres morceaux, qui plaiſent généralement à notre nation, ils n'y prirent aucun plaiſir, & que l'un d'eux lui dit : *Les airs de notre Muſique paſſent de l'oreille juſqu'au cœur, & du cœur juſqu'à l'ame. Nous les ſentons, nous les comprenons. Ceux que vous venez de jouer, ne font pas ſur nous cet effet. Les airs de notre ancienne Muſique étaient bien autre choſe encore. Il ſuffiſait de les entendre pour être ravi. Tous nos Livres en font un éloge des plus pompeux ; mais ils ajoutent en même tems que nous avons beaucoup perdu de l'excellente méthode qu'employaient nos anciens, pour produire de ſi merveilleux effets, &c.*

On voit que la fable des *merveilleux effets* a été de tous les pays, & nous ne croyons pas plus à ceux de la Muſique Chinoiſe, qu'à ceux de la Muſique Greque. Cependant il faut avouer, dit le P. Amiot, que la Muſique, de tems immémorial, a été cultivée en Chine, & elle fut toujours l'un des principaux objets d'atention des Magiſtrats & des Souverains. Erigée en ſcience, dès les commencemens de la Monarchie, elle a joui, chez les anciens Chinois, du double privilege, de pouvoir charmer les cœurs, par les diférentes impreſſions dont elle les afectait à ſon gré, & de pouvoir faire les délices de l'eſprit, par l'évidence des démonſtrations exactement déduites, des principes qui poſent ſur l'inconteſtable vérité.

(*a*) Pieces de clavecin de Rameau.

On ne peut avoir, dit ailleurs le P. Amiot, plus d'eſtime pour la Muſique, que n'en ont les Chinois.

Ils la regardent comme le principe, ſur lequel ils fondent toutes les ſciences. Ils l'appelent la ſcience des ſciences, la ſcience univerſelle, & la féconde ſource, d'où découlent toutes les autres ſciences.

L'antiquité de cette Muſique eſt inconteſtable, & il eſt prouvé que long-tems avant Pythagore, avant Mercure, & avant l'établiſſement des prêtres en Egypte, on conaiſſait à la Chine, la diviſion de l'octave en douze demi-tons, qu'on appelait les *douze lu*, qu'on les diſtinguait en *majeurs* & *mineurs*; qu'enfin leur formation n'était qu'un ſimple réſultat de la progreſſion triple de douze termes, depuis l'unité juſqu'au nombre 177147 incluſivement. On ignore pourquoi, dans ce tems-là, les Chinois ne faiſaient mention dans leur échelle, que des cinq tons qui répondent à nos ſyllabes *fa ſol la ut re*, tandis qu'ils avaient, dans le *mi* & le *ſi*, dequoi compléter leur gamme. Les raports que les Egyptiens avaient aſſigné entre les ſons de la Muſique & les planetes, entre les mêmes ſons & les ſignes du zodiaque, les vingt-quatre heures du jour, les ſept jours de la ſemaine, &c. ne ſont qu'une copie informe de ce qui avait été fait par les Chinois, bien des ſiecles avant que les Egyptiens euſſent une diviſion du zodiaque en douze ſignes, & les noms de *ſabaoth*, de ſaturne, & d'autres, qui déſignent les diférens objets de ces raports.

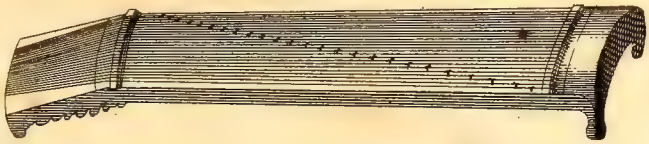
L'heptacorde des Grecs, la lyre de Pythagore, ſon inverſion des tétracordes diatoniques, & la formation de ſon grand ſyſtême, ſont autant de larcins faits aux Chinois, qui ſont inconteſtablement les inventeurs de deux inſtrumens nommés le *kin* & le *chê*, leſquels réuniſſent à eux ſeuls, tous les ſyſtêmes de Muſique *imaginés* & *imaginables*. Les Grecs n'ont fait qu'apliquer aux cordes, ce que les Chinois avaient dit en parlant des tuyaux. Quelques-uns de leurs voyageurs auront pénétré à la Chine, & après s'y être inſtruits, autant qu'il leur aura été poſſible, ils auront raporté, dans leur patrie, tout ce qu'ils avaient appris, & n'auront pas avoué les ſources où ils avaient puiſé.

Les calculs des Chinois, ſur toutes les combinaiſons des ſons, furent immenſes, & la Géométrie, née chez eux, leur fournit les meilleurs moyens de trouver leur génération, & leurs proportions.

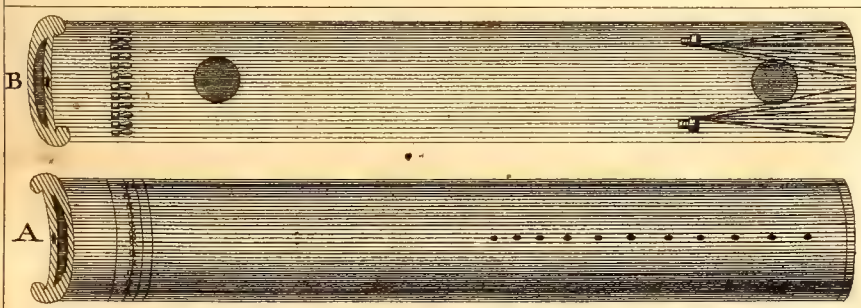
Aveugle jouant du Chê.

Aveugle jouant du Po-fou.
Espece de Tambour.

Kin.



Chê.



Instrument dit Lu-tchun. A, Dessus; B, Dessous.

Bouland, del et Sculp.

Les Chinois ont leurs fables, comme les Grecs avaient les leurs. Orphée, Linus & Amphion, ont bien l'air d'avoir été imités de *Ling-lun* de *Kouei*, & de *Pin-mou-kia*, à qui les Chinois, depuis plus de quatre mille ans, ont atribué les mêmes effets ſur les pierres & ſur les bêtes féroces, ainſi que ſur les hommes, quelquefois plus féroces qu'elles.

Quand je fais réſoner les pierres ſonores qui compoſent mon king (*a*), *les animaux viennent ſe ranger autour de moi, & treſſaillent d'aiſe*, diſait *Kouei*, célebre Muſicien, plus de mille ans avant Orphée.

L'ancienne Muſique Chinoiſe pouvait faire deſcendre ſur la terre, les eſprits ſupérieurs. Elle pouvait évoquer les ombres, elle inſpirait aux hommes, l'amour de la vertu, & les portait à la pratique de leurs devoirs.... Voilà les effets atribués à la Muſique Greque

Veut-on ſavoir ſi un royaume eſt bien gouverné, ſi les mœurs de ceux qui l'habitent, ſont bonnes ou mauvaiſes? qu'on examine la Muſique qui y a cours.... Voilà Platon; & c'eſt ce qu'a dit Confucius, long-tems avant lui.

On prétend que lorſque Confucius voyageait dans les diférentes Provinces de la Chine, on lui fit entendre un morceau de Muſique compoſé par le fameux *Kouei*, *& que pendant plus de trois mois, il lui fut impoſſible de penſer à autre choſe. Les mets les plus exquis & les plus délicatement aprêtés, ne furent pas capables de réveiller ſon goût, ni d'exciter ſon apétit, &c.*

Le Pere Amiot aſſure que les Chinois ſont les Auteurs du ſyſtême général de Muſique, d'où tous les autres ſont tirés. Il date, dit-il, du commencement de leur monarchie, c'eſt-à-dire, au moins 2637 ans avant J. C. Et s'il a été tronqué ou altéré dans les ſiecles poſtérieurs, c'eſt que les principes, ſur leſquels il eſt fondé, n'ont pas toujours été connus, & qu'ils ont été négligés pour des raiſons très-frivoles, tirées, pour la plûpart, des faux préjugés de l'aſtrologie judiciaire, &c.

Si on voulait, ajoute le P. Amiot, donner ſeulement un abrégé de ce qu'ils ont écrit ſur ce ſyſtême, qu'ils prétendent fondé ſur les loix immuables de l'harmonie univerſelle, il faudrait un grand nombre de volumes. Mais il ſe contente d'en raporter les principaux traits, & il

(*a*) Le *king* eſt un inſtrument, dont on verra la deſcription dans le Chapitre ſuivant.

les emprunte des monumens les plus autentiques de la nation. D'où ce ſavant Miſſionaire conclut, dans ſon précieux Mémoire, que *les Grecs & les Egyptiens, plus anciens qu'eux, ont puiſé chez les Chinois les élémens des Sciences & des Arts.* Il aſſure que cette vérité lui eſt démontrée, par une foule de preuves, qui ne pouraient en être pour nous, à moins de conaître, comme lui, l'hiſtoire de la Chine. Il s'attend à ne pas perſuader ſes lecteurs. Nous ne voyons pas pourquoi il a autant de défiance; il eſt auſſi poſſible, & même plus probable, que les Egyptiens qui voyageaient, aient profité des conaiſſances des Chinois, qu'il ne l'eſt que ceux-ci, qui ne ſortaient jamais de leur pays, aient apris des Egyptiens les Sciences & les Arts.

Les vérités que le P. Amiot affirme, ne paraîtront des paradoxes qu'aux yeux de ceux qui ne les entendront pas, & ne chercheront point à les aprofondir. On ne peut que lui avoir les plus grandes obligations des peines qu'il s'eſt données pour nous procurer des recherches auſſi ſavantes, & préſentées avec autant de neteté que de jugement. Nous nous joignons à lui pour exhorter M. l'Abbé *Rouſſier*, ſi connu par ſes excellens ouvrages, à jeter ſur la Muſique des Chinois, toute la clarté qu'il a ſi bien ſu communiquer à ſes écrits, ſur la Muſique des Grecs. Perſonne n'entend mieux que lui la théorie, ni n'a plus que lui, l'art de la faire entendre aux autres.

Puiſſe cet eſſai, tout faible qu'il eſt, l'engager à prendre encore la plume, & à traiter à fond, une matiere ſi vaſte & ſi curieuſe (*a*).

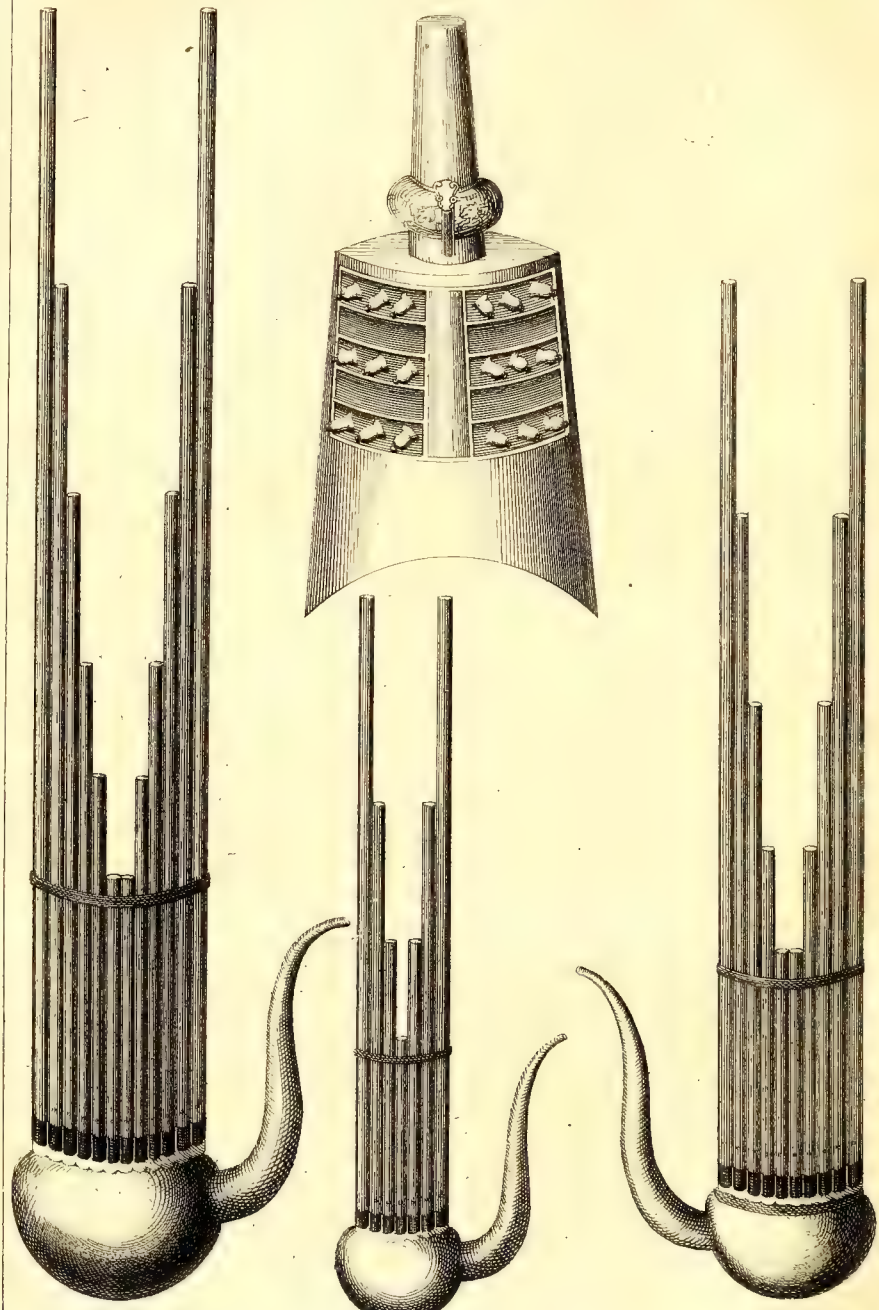
Les Chinois regardent le ſon comme un bruit iſolé, qui a un éclat plus ou moins fort, plus ou moins clair, de plus ou moins de durée, conformément à la nature du corps qui le tranſmet: mais qui n'étant point encore ſoumis à la meſure & aux regles qui conſtituent le ton, n'a beſoin, pour devenir tel, que d'être circonſcrit dans les limites qui ſont fixées par les loix immuables du *lu* (*b*)

(*a*) Pendant qu'on imprimait cet Eſſai, nous avons apris avec le plus grand plaiſir qu'un Miniſtre connu par ſon amour pour les Arts, avait chargé M. l'Abbé *Rouſſier* de diriger l'impreſſion du précieux Mémoire du Pere Amiot, & qu'il allait bientôt paraître dans le ſixieme volume des *Mémoires concernant les Chinois*, acompagné de quelques obſervations, & d'une grande quantité de Notes que M. l'Abbé *Rouſſier* a bien voulu y ajouter.

(*b*) On ſaura bientôt ce que c'eſt qu'un *lu*.

Ces

Cloche *du tems des* Tcheou.



Chengs *de differentes grandeurs.*

Bouland, del. et Sculp.

Ces mêmes Chinois distinguent huit especes diférentes de sons, & ils prétendent que, pour les produire, la nature avait formé huit sortes de corps sonores, sous lesquels tous les autres pouvaient se classer.

Le Métal.
La Pierre.
La Soye.
Le Bambou.
La Calebasse.
La Terre cuite.
La peau des animaux.
Le Bois.

Cette division, disent-ils, n'est point arbitraire, on la trouve dans la nature, quand on veut se donner la peine de l'étudier.

Ils sont persuadés que, quoique l'on puisse tirer de chaque corps sonore, tous les tons de la Musique, il est cependant, pour chaque corps particulier, un ton qui lui est plus analogue que tous les autres, & que la nature, en combinant les parties qui le composent, lui a assigné, dans la distribution des choses, pour le concours de l'harmonie universelle. Cette assertion pourrait nous entraîner à des discussions trop longues pour notre sujet, il nous suffit d'avoir énoncé ces huit corps sonores, dans l'ordre que les Chinois croient qu'ils ont entr'eux. Ces huit sortes de sons sont produits par des instrumens particuliers, que nous allons nommer, dans le même ordre que celui des sons.

Les *Cloches.*
Le *King.*
Le *Kin* & le *Chê.*
Les *Flûtes*, *Ty*, *Siao* & *Koan.*
Le *Cheng.*
Le *Hiuen.*
Les *Tambours.*
Le *Tchou*, le *Ou* & les *Planchettes.*

Des Lu ou demi-Tons en général.

Les inventeurs de la Muſique chez les Chinois, ne penſerent pas d'abord que l'art qu'ils venaient d'inventer, pouvait être élevé à la dignité de Science.

Juſqu'alors l'oreille avait été leur ſeul guide ; mais tout le monde n'en a pas également. Ils comprirent donc qu'il n'était pas impoſſible de trouver une méthode qui, ſans le ſecours de l'oreille, pût les faire parvenir à leur but.

L'expérience leur avait apris, qu'après un certain intervalle, les ſons au-deſſus & au-deſſous, n'étaient que l'image, la repréſentation ou la replique les uns des autres. Ils en conclurent que le même effet devait avoir lieu dans les inſtrumens.

Hoang-ty venait de conquérir l'Empire. N'ayant plus d'ennemis à combattre, il s'appliqua, de toutes ſes forces, à rendre ſes ſujets heureux. Il régla leurs mœurs par de ſages loix ; & par l'établiſſement de la plupart des arts utiles & agréables, il leur procura les avantages & les agrémens de la vie (*a*).

Hoang-ty ayant ordonné au fameux Muſicien *Ling-lun de travailler à régler la Muſique*, il ſe tranſporta dans le pays de *Si-joung*, au nord-oueſt de la Chine. C'eſt ſur une haute montagne de ce pays que croiſſent les plus beaux bambous.

Chacun d'eux eſt partagé dans ſa longueur par pluſieurs nœuds, qui ſéparés les uns des autres, forment chacun un tuyau particulier. Il prit un de ces tuyaux, qu'il coupa entre deux nœuds, & en ayant ôté la moële, il ſoufla dedans, & en fit ſortir un ſon mélodieux, qui lui parut à l'uniſſon de celui qu'il faiſait naître en parlant. A quelques pas de-là, la ſource du fleuve *Hoang-ho* ſortait à gros bouillons, & le bruit que faiſaient les eaux, en ſortant ainſi de la montagne, lui parut encore à l'uniſſon de ſa voix & du ſon du bambou.

(*a*) Le Pere Amiot regrete ici de ne pouvoir pas s'étendre, comme il le voudrait, ſur la conduite de ce ſage Légiſlateur, qui l'emporte, ſelon lui, ſur tous les Légiſlateurs de l'Hiſtoire & de la Fable.

C'eſt donc là, s'écria-t-il alors, le ſon fondamental de la nature. C'eſt de ce ton que tous les autres doivent dériver, mais comment cela ſe fait-il?

Au moment où il réfléchiſſait ainſi, le merveilleux oiſeau, nommé *Foung-hoang*, acompagné de ſa femele, vint tout-à-coup ſe percher ſur un arbre voiſin.

Cet oiſeau, qui, ſelon une ſuperſtition des Chinois, ne ſe montre jamais aux hommes que pour leur anoncer quelque bienfait du ciel, après avoir batu trois fois des aîles, déploya, de concert avec ſa femele, les accens raviſſans de ſa voix. Tous les autres oiſeaux ſe turent, les vents retinrent leur haleine, & toute la nature parut ne vouloir qu'écouter.

Ling-lun, quoique tranſporté de plaiſir, n'en écouta pas moins très-atentivement, & avec réflexion, & diſtingua juſqu'à douze ſons diférens, dans le ramage de cet oiſeau; le mâle en donnait ſix, & la femele donnait les ſix autres; mais le premier que donna le mâle, ſe trouva parfaitement d'acord avec le ſon, rendu par le tuyau du bambou. *Ling-lun* en conclut une ſeconde fois, que c'était-là le ſon fondamental; & alors il imagina que douze tuyaux de longueurs diférentes pouraient lui donner les douze ſons qu'il venait d'entendre; ce qui lui réuſſit au gré de ſes deſirs.

Telle eſt la fable allégorique que les Chinois ont inventée ſur l'origine des *lu* ou demi-tons. Mais en la dépouillant de tout ce qu'elle a de merveilleux, il en réſultera que, du tems de *Hoang-ty*, 2637 ans avant J. C., on découvrit à la Chine, que l'étendue que nous appelons octave, était diviſible ſenſiblement en douze demi-tons.

Des Lu en particulier.

Les Chinois trouverent que dans les douze *lu*, il y en avait ſix de parfaits, & ſix d'imparfaits. C'eſt-à-dire, ſix majeurs, & ſix mineurs. Les noms de leurs *lu* ſont ſymboliques, & font alluſion aux différentes opérations de la nature, dans l'eſpace des douzelun aiſons, dont leur année commune eſt compoſée, parceque chaque *lu*, ſuivant la doctrine Chinoiſe, a une lunaiſon qu'il dénomme, & qui lui eſt correſpondante.

Par exemple.

Le plus grave des *lu*, & que les Chinois appelent le générateur des

autres, ſe nomme *Hoang-tchoung*, & coreſpond à la onzieme lune; parceque cette lune étant celle où ſe trouve le ſolſtice d'hiver, & l'année aſtronomique commençant à ce ſolſtice, la onzieme lune eſt regardée comme celle qui eſt le principe de toutes les autres.

Cet exemple & les onze autres que nous avons trouvés inutiles à raporter, prouvent clairement que les Chinois ne peuvent tenir leur Muſique des Egyptiens, ſi la chronologie de la Chine eſt exacte, puiſque cette diviſion des ſons, tenant à la diviſion de leur année aſtronomique, plus ancienne de pluſieurs ſiecles que celle des Egyptiens, ils ne peuvent pas avoir reçu d'eux ce qu'ils avaient déja.

Dimenſions des Lu.

Les *lu* ſont invariables de leur nature, parceque, n'étant par eux-mêmes que la repréſentation de l'octave, diviſée en douze demi-tons, ils conſervent toujours, entr'eux, la diſtance qui leur a été aſſignée par la nature. Les hommes ne peuvent rien contre cette loi éternelle, ils peuvent tout au plus donner des preuves de leur plus ou moins d'adreſſe, en aſſignant bien ou mal les bornes de chaque diviſion. C'eſt ce qui eſt arivé aux Chinois anciens & modernes. Chaque dynaſtie voulant renchérir ſur ce qu'avait fait la précédente, changea les dimenſions, & fit une nouvelle Muſique, ainſi que de nouveaux inſtrumens; mais le ſouvenir de la Muſique anciene ne put jamais être détruit. Enfin le Prince *Tſai-yu*, aidé de tout ce qu'il y avait de plus habile dans l'Empire, entreprit de rendre à la Muſique, ſon ancien luſtre, & de la rétablir telle qu'elle était à ſon origine. En fixant les dimenſions des trente-ſix tuyaux qui doivent donner les trois ſortes de *lu*, les graves, les moyens & les aigus, & raportées par le P. Amiot, il prétend qu'on a au juſte, *les véritables tons de la Muſique des Anciens*. Je n'oſerais contredire ſes prétentions, dit le P. Amiot, elles ſont trop bien fondées.

Formation du ſyſtême Muſical des Chinois.

Nous avons déja dit que les *lu* ſont des demi-tons, qui ne diférent entr'eux, en montant ou en deſcendant, que parce que les uns ſont

majeurs & les autres mineurs. Les Chinois ne notaient d'abord leurs airs & ne désignaient les intervalles que par les noms des *lu*. Cette méthode, toute facile, toute commode, toute exacte qu'elle était, leur parut insuffisante pour embrasser toute l'étendue d'un système complet. Ils joignirent un *lu* majeur à un *lu* mineur; & ces deux *lu* réunis furent appelés *tons*.

Alors ils firent une échelle de cinq tons & de deux demi-tons, qui leur procurerent quatre-vingt-quatre modulations. Il faut en voir les détails dans l'ouvrage du P. Amiot. La démonstration serait ici superflue.

Génération des Lu.

Le *lu primitif*, dit *Tsai-yu*, ne dépend ni du calcul, ni de la mesure. C'est au contraire par lui qu'on s'est formé au calcul, & qu'on a réglé les mesures. *Le principe de toute doctrine est un*, dit un autre auteur (*Hoai-nan-tsée*). Un, en tant que seul, ne saurait engendrer; mais il engendre tout, en tant qu'il renferme en soi les deux principes, dont l'acord & l'union produisent tout. C'est dans ce sens qu'on peut dire, un engendre deux, deux engendre trois, & de trois toutes choses sont engendrées.

« Le Ciel & la Terre forment, en général, ce que nous appelons » le tems, trois lunaisons forment une saison; c'est pourquoi, lorsqu'an- » cienement on faisait les cérémonies respectueuses en l'honeur des an- » cêtres, on faisait trois offrandes, on pleurait trois fois. Il en est ainsi » pour les *lu*. Un engendre trois, trois engendre neuf, neuf engendre » quatre-vingt-un, &c. ».

De-là suit la génération des *lu*, comparée à celle des lunes, & donnée par *Hoai-nan-tsée*, plusieurs siecles avant l'ere Chrétienne; encore prétend-il que c'est-là la doctrine des plus anciens écrivains de sa nation.

La formation des douze *lu*, par la progression triple, depuis l'unité jusqu'au nombre 177147 inclusivement, date encore des premiers siecles de la monarchie Chinoise, & bien avant le tems où vivait Pythagore. On voit par-là, que les Chinois en savaient autant que les Grecs, longtems avant eux.

Nous renvoyons nos Lecteurs au savant Mémoire du P. Amiot, qui

ſe trouve à la Bibliothéque du Roi ; ils pourront y méditer atentivement les autres générations des *lu*, ſujet trop abſtrait pour ceux qui ne ſont pas Muſiciens.

Si les Chinois ont connu le Contrepoint.

La Muſique, diſent les Chinois, n'eſt qu'une eſpece de langage, dont les hommes ſe ſervent pour exprimer les ſentimens, dont ils ſont affectés. Sommes-nous afligés? Sommes-nous touchés des malheurs de nos amis? Nous nous atendriſſons, & les ſons que nous formons, ne déſignent que triſteſſe ou compaſſion. Si la joie, au contraire, eſt dans le fond de notre cœur, notre voix l'exprime au dehors, le ton que nous prenons eſt clair, nos paroles ne ſont point entrecoupées; nous prononçons diſtinctement chaque ſyllabe, quoiqu'elles ſe ſuccedent les unes aux autres avec beaucoup de rapidité. Lorſque la colere nous anime, nous avons le ſon de la voix fort & menaçant. Quand nous ſommes pénétrés de reſpect & d'eſtime pour quelqu'un, nous prenons un ton doux, affable & modeſte; & ſi nous aimons, notre voix n'a rien de rude & de groſſier. En un mot, bien ou mal réglée, chaque paſſion a ſes tons propres & ſon langage particulier. Il faut, par conſéquent, que la Muſique, pour être bonne, ſoit à l'uniſſon des paſſions qu'elle doit exprimer. Il faut enſuite qu'elle module dans le ton qui lui eſt propre; car chaque ton a une maniere de s'exprimer qui n'appartient qu'à lui.

Les tons ſont comme les mots, ou les paroles du langage muſical; les modulations en ſont les phraſes; les voix, les inſtrumens & les danſes forment le contexte & tout l'enſemble du diſcours muſical.

Lorſque nous voulons exprimer ce que nous ſentons, nous employons dans nos paroles, des tons hauts ou bas, graves ou aigus, forts ou faibles, lents ou précipités, courts ou de plus longue durée. C'eſt la vérité & l'acord de toutes ces choſes qui fait l'harmonie des Chinois, & c'eſt ainſi qu'était celle des Grecs ; le contre-point n'a commencé à naître que vers le douzieme ſiecle, & probablement Gui d'Arezzo en eſt l'Auteur : ou l'a conſidérablement augmenté. Tous les anciens ne conaiſſaient que des parties à l'uniſſon ou à l'octave; & à cet égard, comme à bien d'autres, les Chinois ſont comme les anciens.

Nous finirons ce chapitre par la deſcription d'une cérémonie célebre qui ſe faiſait, du tems des *Tcheou*, dans la ſalle des ancêtres, lorſque le Souverain y faiſait les cérémonies reſpectueuſes, dans tout l'apareil de ſa grandeur. Nous raporterons auſſi la traduction faite par le P. Amiot, de l'hymne que l'on y chantait. Nous devons lui ſavoir gré de la peine qu'il a priſe pour nous faire conaître, autant qu'il a dépendu de lui, le génie poétique de cette fameuſe Nation.

Les Chinois croient qu'un des principaux devoirs de l'homme, eſt la reconaiſſance, même après leur mort, envers ceux de qui l'on tient la vie. C'eſt par cette raiſon que l'Empereur va viſiter tous les ans la ſalle que l'on appele *des Ancêtres;* pour rendre homage à leur mémoire. On trouve d'abord dans le veſtibule, les porte-étendars, les cloches & les tambours, les officiers des gardes & les Muſiciens rangés ſymétriquement, & comme cloués à leur place. En entrant, on voit à droite & à gauche, les joueurs du *cheng*, du *king* de pierres ſonores, &c. rangés par ordre. Au milieu de la ſalle ſont les danſeurs habillés en uniforme, & tenant des inſtrumens dans leurs mains.

Dans le fond on voit les joueurs du *kin* & du *chê*, le tambour *pofou* & les chanteurs; enfin dans le fond de la ſalle, tous les portraits des ancêtres, ou les noms de ceux, dont on n'a point les portraits.

Devant les portraits, on voit une table garnie de tout ce qui doit ſervir à l'ofrande, aux parfums & aux libations.

Un ſignal annonce l'arivée du fils du Ciel (l'Empereur). Alors les Chinois ſont ſaiſis d'une ſainte horreur, parcequ'ils ſe perſuadent que, dans ce moment, les ancêtres deſcendent du ciel, pour venir recevoir les homages qu'on leur rend. C'eſt dans cet inſtant que l'on entone l'hymne, dont nous allons donner la traduction, & dont la Muſique, quoique fort ſimple, pénetre tellement les Chinois, qu'ils ſont alors dans la plus délicieuſe ivreſſe.

PREMIERE STROPHE.

Lorſque je penſe à vous, ô mes ſages aïeux!
Je me ſens élevé juſqu'au plus haut des cieux,
Là, dans l'immenſité des ſources éternelles,
De la ſolide gloire & du conſtant bonheur,

Je vois avec tranſport vos ames immortelles,
Pour prix de leurs vertus, pour prix de leur valeur,
De délices toujours nouvelles,
Goûter l'inéfable douceur.
Si malgré mes défauts & mon inſufiſance,
Les décrets de la Providence
M'ont placé ſur la terre au plus ſublime rang,
C'eſt parceque je ſuis de votre auguſte ſang.
Je ne ſaurais marcher ſur vos brillantes traces,
Mais mes ſoins aſſidus, mon reſpect, mes efforts
Prouveront aux futures races,
Qu'au moins j'ai mérité de vivre ſans remors.

Après cet exorde, qui n'eſt qu'une préparation, l'Empereur ſe proſterne trois fois, frape chaque fois, par trois repriſes, la terre de ſon front, fait des libations & des ofrandes, & pendant ce tems-là, les Muſiciens chantent en ſon nom la ſeconde ſtrophe.

SECONDE STROPHE.

Je vous dois tout : j'en fais l'aveu ſans peine,
Votre propre ſubſtance a compoſé mon corps,
Je reſpire de votre haleine,
Je n'agis que par vos reſſorts.
Quand pour donner carriere à ma reconaiſſance,
Conduit par le devoir, je me rends en ces lieux,
J'y jouis de votre préſence,
Vous deſcendez pour moi du ſéjour glorieux.
Oui, vous êtes préſens, votre auguſte figure
Fixe par ſon éclat, mes timides regards;
Le ſon de votre voix, de la douce nature,
Réveille, dans mon cœur, les plus tendres égards.
Humblement proſterné, je vous rends mes homages,
O vous dont j'ai reçu le jour;
Daignez les accepter, comme des témoignages
Du plus profond reſpect, du plus parfait amour.

Lorſque les cérémonies reſpectueuſes ſont finies, c'eſt-à-dire, lorſque l'Empereur a offert les viandes, verſé le vin, brûlé les parfums, & s'eſt

s'eſt proſterné, il ſe tient debout pendant que les Muſiciens chantent la troiſieme ſtrophe.

TROISIEME STROPHE.

Je viens de retracer dans ma faible mémoire,
Les vertus, les travaux, les mérites ſans prix,
De ces ſages mortels, qui, parmi les eſprits,
Sont placés dans le Ciel au faîte de la gloire.
Ils tiennent à mon cœur par les plus forts liens.
Ils m'ont donné le jour, je poſſede leurs biens,
Et plus encor.... Je rougis de le dire.
Moi chétif..... après eux, je gouverne l'Empire.
Le poids d'un ſi peſant fardeau
Me ferait trébucher ſans ceſſe,
Si le Ciel ne daignait ſoutenir ma faibleſſe,
Par un ſecours toujours nouveau.
Je fais ce que je peux, quand le devoir commande;
Mais comment reconnaître, hélas! tant de bienfaits!
Trois fois avec reſpect, j'ai fait ma triple offrande.
Ne pouvant rien de plus, mes vœux ſont ſatisfaits.

Après l'hymne l'Empereur ſe retire avec tout ſon cortege, dans le même ordre qu'en entrant.

Les danſeurs ſont admis à cette cérémonie, & y jouent un rôle qui la rend encore plus auguſte, par l'apareil dont il eſt revêtu. Ces danſeurs ſont des hommes graves, qui expriment gravement par leurs geſtes & leurs attitudes, tous les ſentimens dont l'Empereur doit être pénétré.

Voici les paroles Chinoiſes de l'hymne dont nous venons de donner la traduction.

I.

See hoang ſien tſou,
Yo ling yu tien,
Yuen yen tſing lieou,
Yeou kao tay hiuen.
Hiuen ſun cheou ming,
Tchoui yuen ki ſien,
Ming yn ché tſoung,
Y ouan ſée nien.

II.

Toui yué tché tſing,
Yen jan jou cheng.
Ki ki tchao ming,
Kan ko tſay ting ;
Jou kien ki hing,
Jou ouen ki cheng,
Ngai eulh king tché,
Fa hou tchoung tſing.

III.

Ouei tſien jin koung,
Tê tchao yng tien.
Ly yuen ki yu,
(Siao tſee)
Yuen cheou fang koue,
Yu pao ki tê,
Hao tien ou ng ki.
Yn tſin ſan hien,
Ouo ſin yué y.

De tout ce qui a été établi dans les trois parties de ce Mémoire, on peut légitimement conclure, dit le P. Amiot :

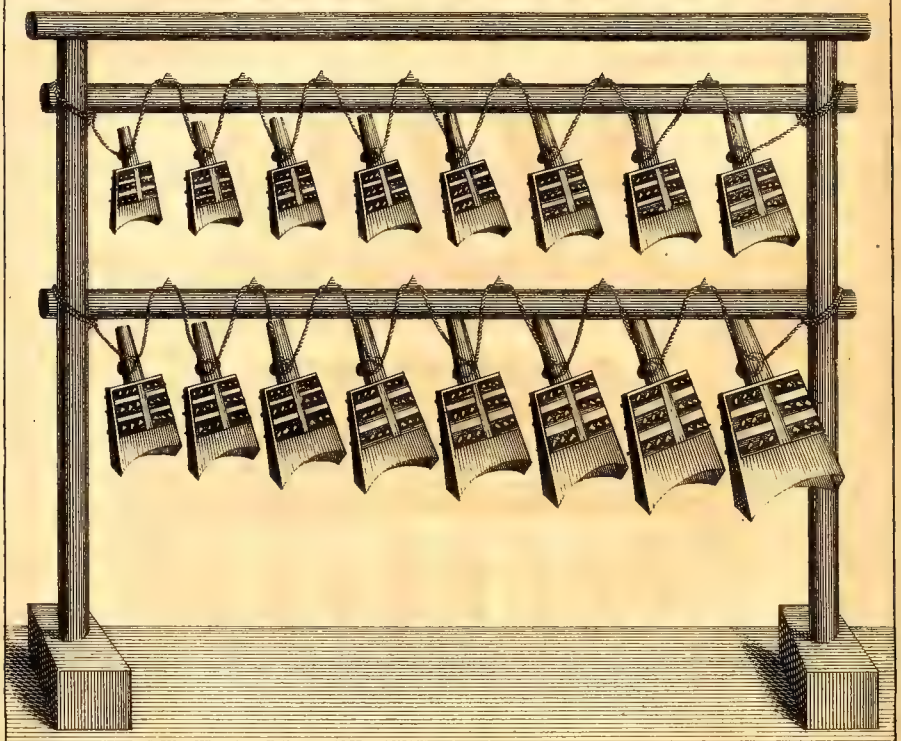
1°. Que les Chinois ont eu, bien long-tems avant les autres nations, un ſyſtême de Muſique ſuivi, lié dans toutes ſes parties, & fondé ſpécialement ſur les rapports que les différens termes de la progreſſion triple ont entr'eux.

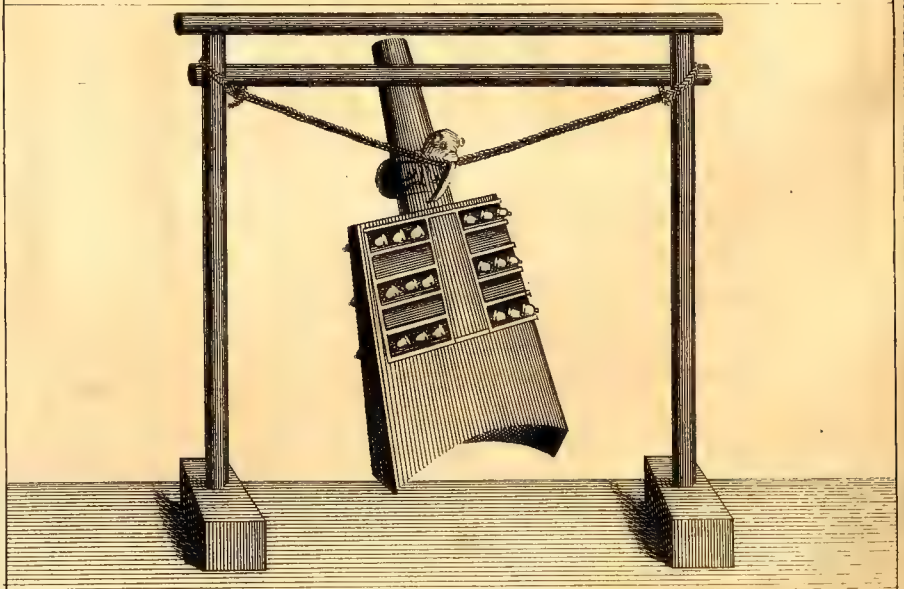
2°. Qu'ils ſont les auteurs de ce ſyſtême.

3°. Que ce ſyſtême renferme à peu près tout ce que les Grecs & les Egyptiens ont employé dans les leurs ; & qu'étant plus ancien, il eſt à préſumer que les Grecs & les Egyptiens ont puiſé chez les Chinois tout ce qu'ils ont dit ſur la Muſique.

4°. Que probablement Pythagore, qui voyageait pour s'inſtruire, & qu'on ſait ſûrement avoir été dans l'Inde, a pénétré juſqu'à la Chine, & a raporté dans ſa patrie le ſyſtême Chinois, qui alors a pris le nom de Pythagore, & s'eſt répandu dans l'univers.

Assortiment de 16 Cloches appellé Pien-tchoung.
Dont les douze premieres s'accordoient au ton des Lu *moyens et les quatre plus petites sur les* Lu *aigus.*



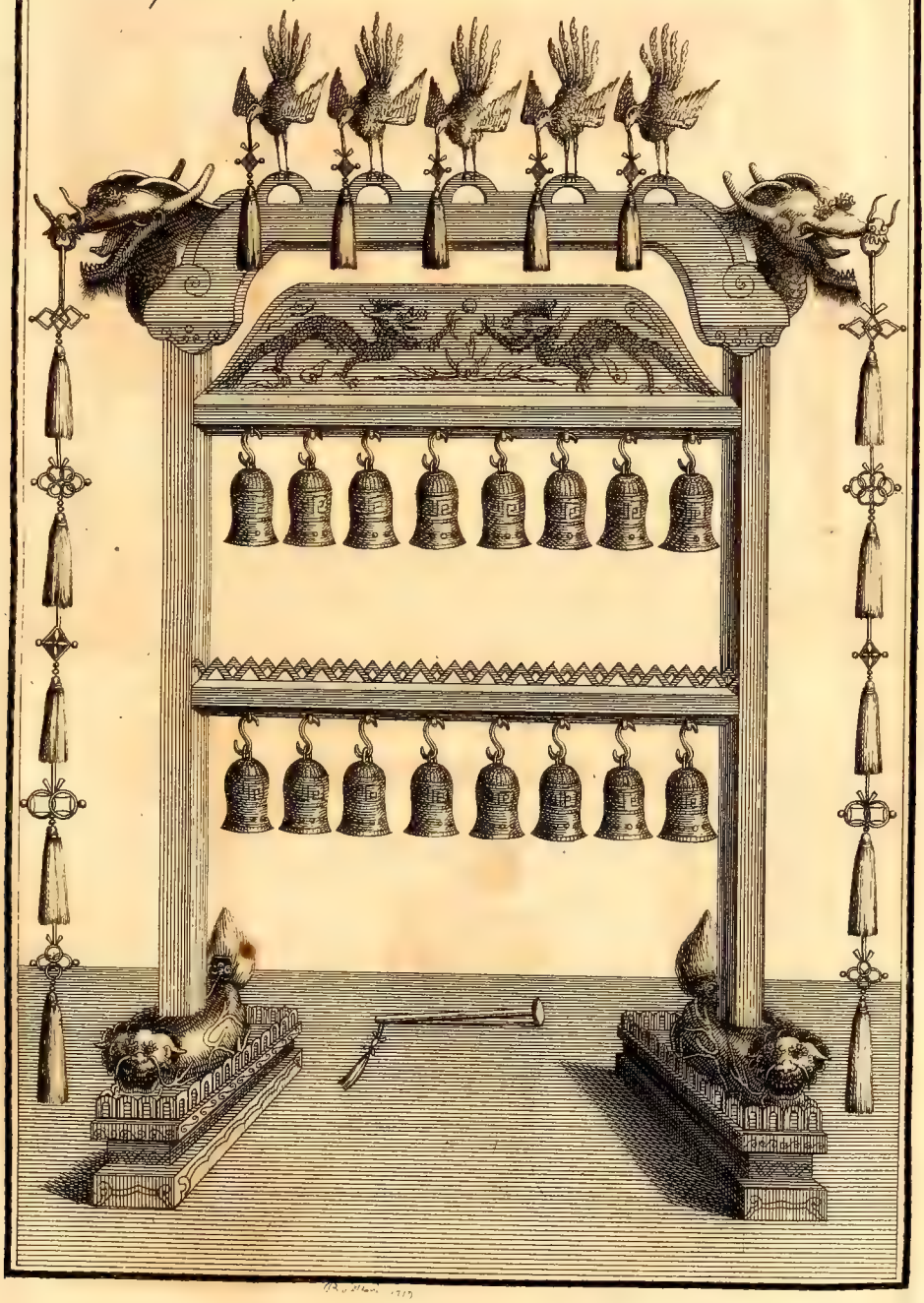


Cloche nommée Te-Tchoung.
Dont l'assortiment etoit composé de douze, qui s'accordoient au ton des Lu *aigus, ou demi* - Lu.

Bouland, del et Sculp.

Tchoung.

Assortiment de Cloches de la Musique moderne, comme le Pien-Tchoung *l'étoit de la Musique Ancienne.*



Des Inſtrumens Chinois.

Nous avons dit dans le Chapitre précédent, que les Chinois connaiſſaient huit ſortes de corps ſonores.

Le Métal.
La Pierre.
La Soie.
Le Bambou.
La Calebaſſe.
La Terre cuite.
La Peau des Animaux.
Le Bois.

Ces corps ſonores produiſent tous leurs inſtrumens, que nous rangerons par conſéquent en huit claſſes.

Métal.

Les Chinois le regardent comme un cinquieme élément. Ils ont fondu la premiere cloche pour en tirer le ſon fondamental & primitif, dont nous avons déja parlé, & ſur lequel ils ont réglé tous les autres.

Ils en fondirent enſuite, de maniere à avoir les ſons des douze *lu* ou demi-tons, & par ce moyen ils eurent l'octave complete. Ces cloches étaient fort petites, & ne couvraient pas les autres inſtrumens.

Il y en avait de trois ſortes.

Les *po-tchoung*, cloches iſolées, ſur leſquelles on frapait pour donner le ſignal de commencer & de finir la Muſique ou la Danſe.

Les *tê-tchoung*, on s'en ſervait pour battre la meſure.

Les *pien-tchoung* étaient les plus petites, & leur ſon ſe mêlait à celui des autres inſtrumens.

Elles ſont de cuivre mêlé d'étain, & la proportion eſt une livre d'étain ſur ſix de cuivre.

La Pierre.

L'art de tirer des pierres, un ſon, propre à la Muſique, eſt certainement un art particulier aux Chinois, & aucune autre nation n'en a jamais eu l'idée. Le ſon qu'ils en tirent, tient le milieu entre celui du métal & celui du bois; moins aigre que le premier, plus éclatant que le ſecond, & plus doux & plus brillant que tous les deux.

Ces pierres expoſées à l'air & au ſoleil, acquierent une dureté qui les rend plus ſonores. En les arrangeant de la maniere qu'on verra gravée à la fin de ce Livre, on en fit un inſtrument nommé *king*, compoſé de ſeize pierres de différentes grandeurs; les plus grandes ont trente pouces de long, & les plus petites en ont cinq.

Il y en avait un autrefois compoſé d'une ſeule pierre qui ne donnait qu'un ſon, comme un gros tambour.

La Soie.

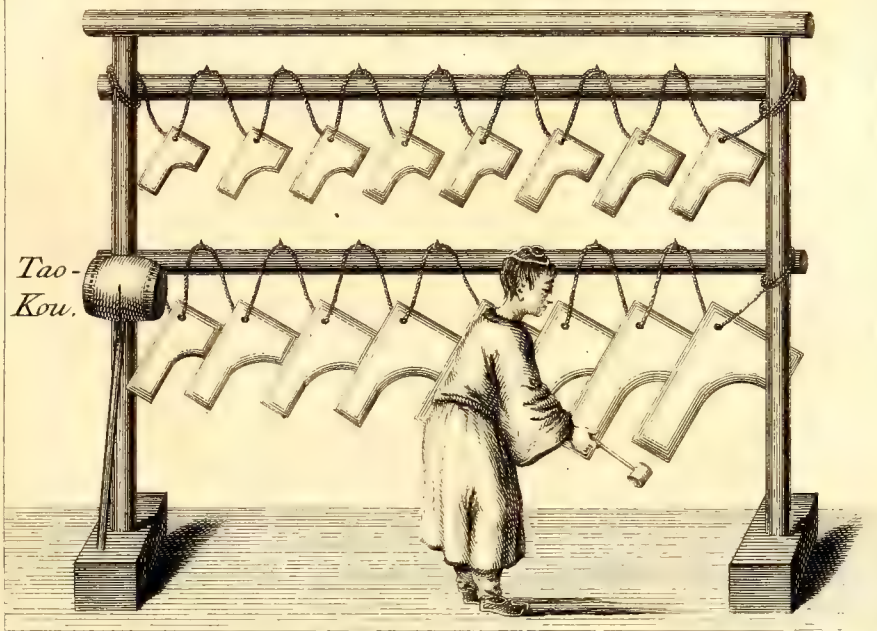
Avant que les Chinois euſſent inventé l'art de travailler la ſoie, & d'en faire des étofes, ils avaient trouvé le moyen de la faire ſervir à leur Muſique, & d'en tirer les ſons les plus doux & les plus tendres: ils firent d'abord un inſtrument compoſé d'une ſimple planche d'un bois léger & ſec, ſur laquelle ils tendirent des cordes de ſoie. La planche fut enſuite courbée en voûte, pour être plus ſonore. Les cordes furent de différentes groſſeurs, & par ce moyen renditent des ſons graves & aigus. Telle eſt l'origine du *kin* & du *chê*.

Les auteurs Chinois diſent que le *kin* fut d'abord compoſé de cinq cordes, pour repréſenter les cinq planetes (*a*) & les cinq élémens (*b*), &c. Quelle reſſemblance avec les Egyptiens, dont les cordes de leur lyre repréſentaient, tantôt les trois ſaiſons, tantôt les quatre élémens, tantôt enfin les ſept planetes!

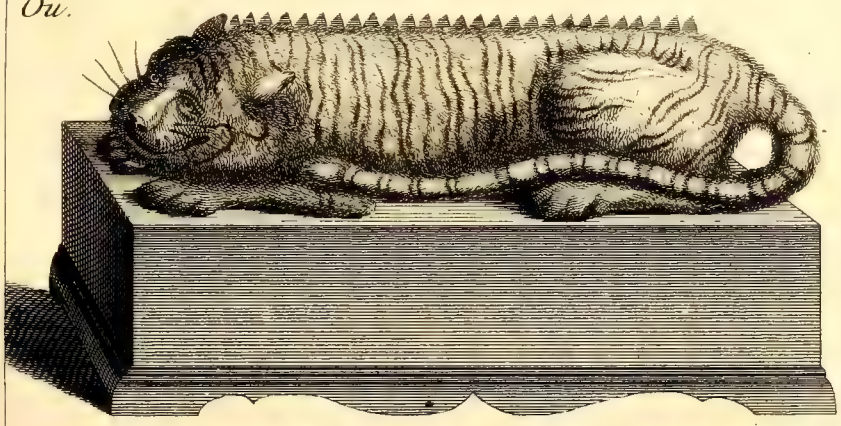
(*a*) Les Chinois ne comptent point le ſoleil & la lune parmi leurs planetes.

(*b*) Les Chinois comptent cinq élémens, qui ſont le métal, le bois, l'eau, le feu & la terre.

King.

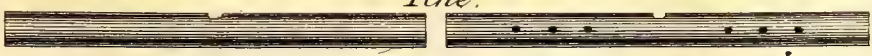


Ou.



Tchen.

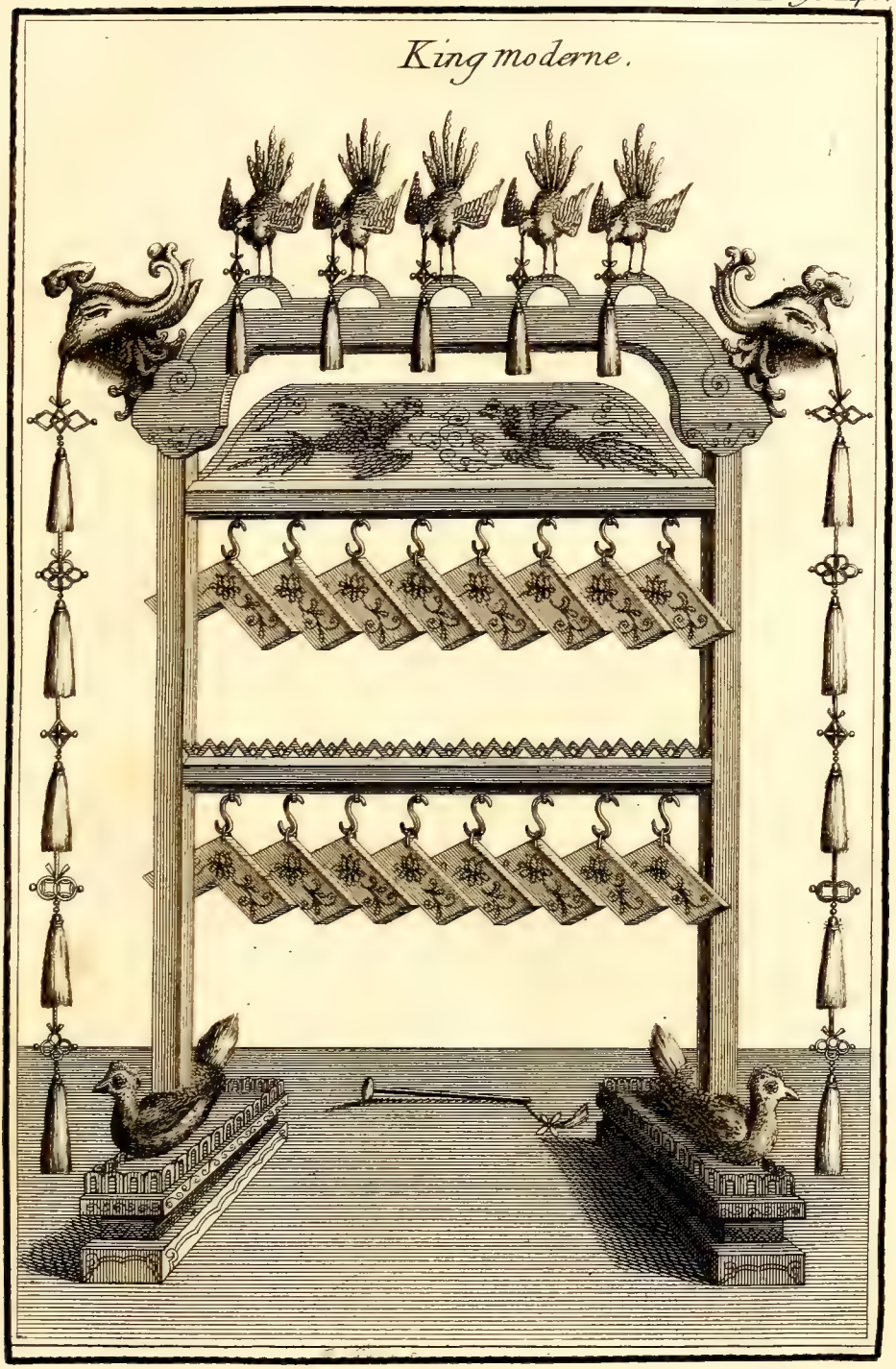
Tché.

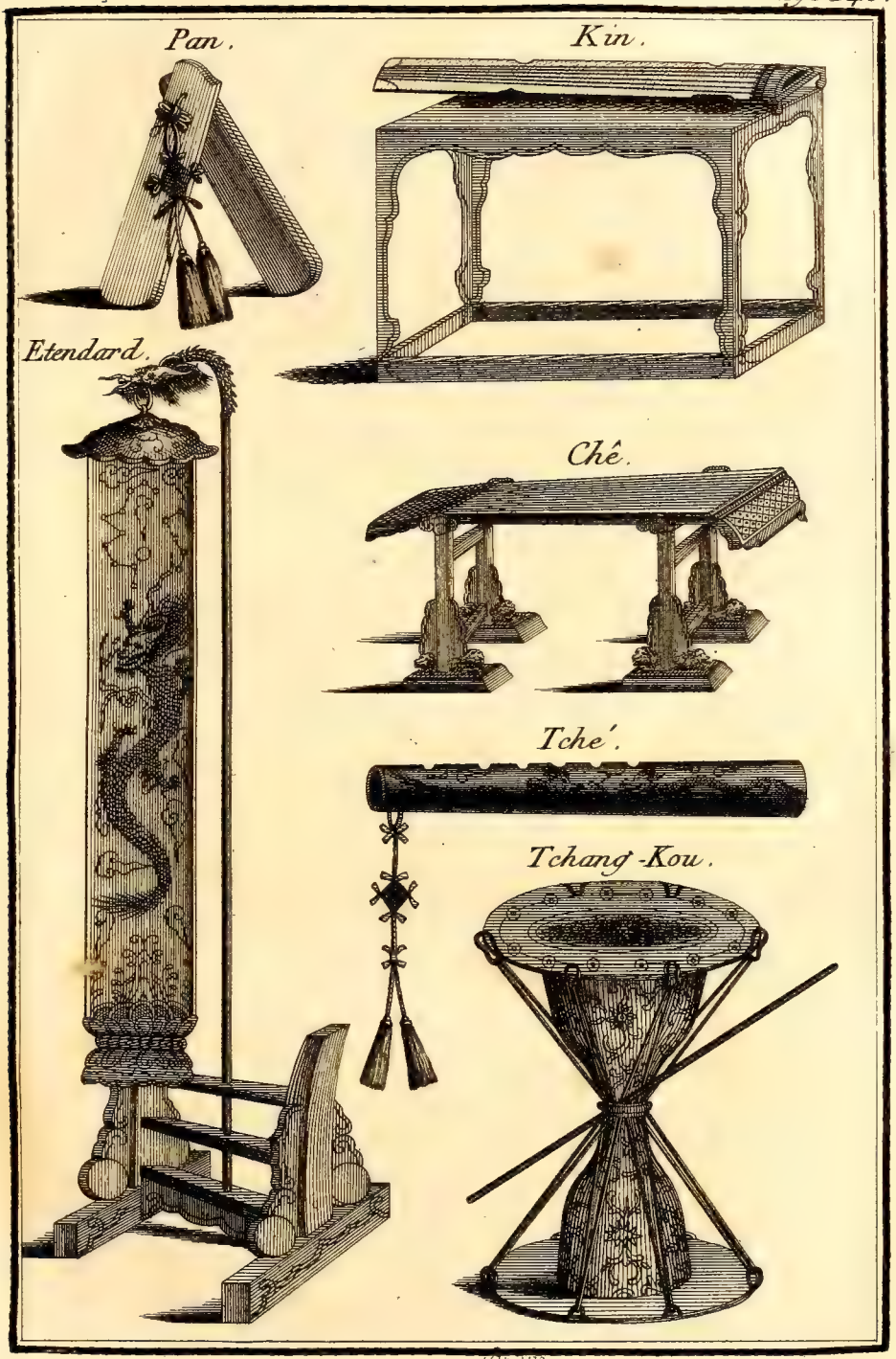


Partie de derriere. Partie de devant.

Bouland, del. et Sculp.

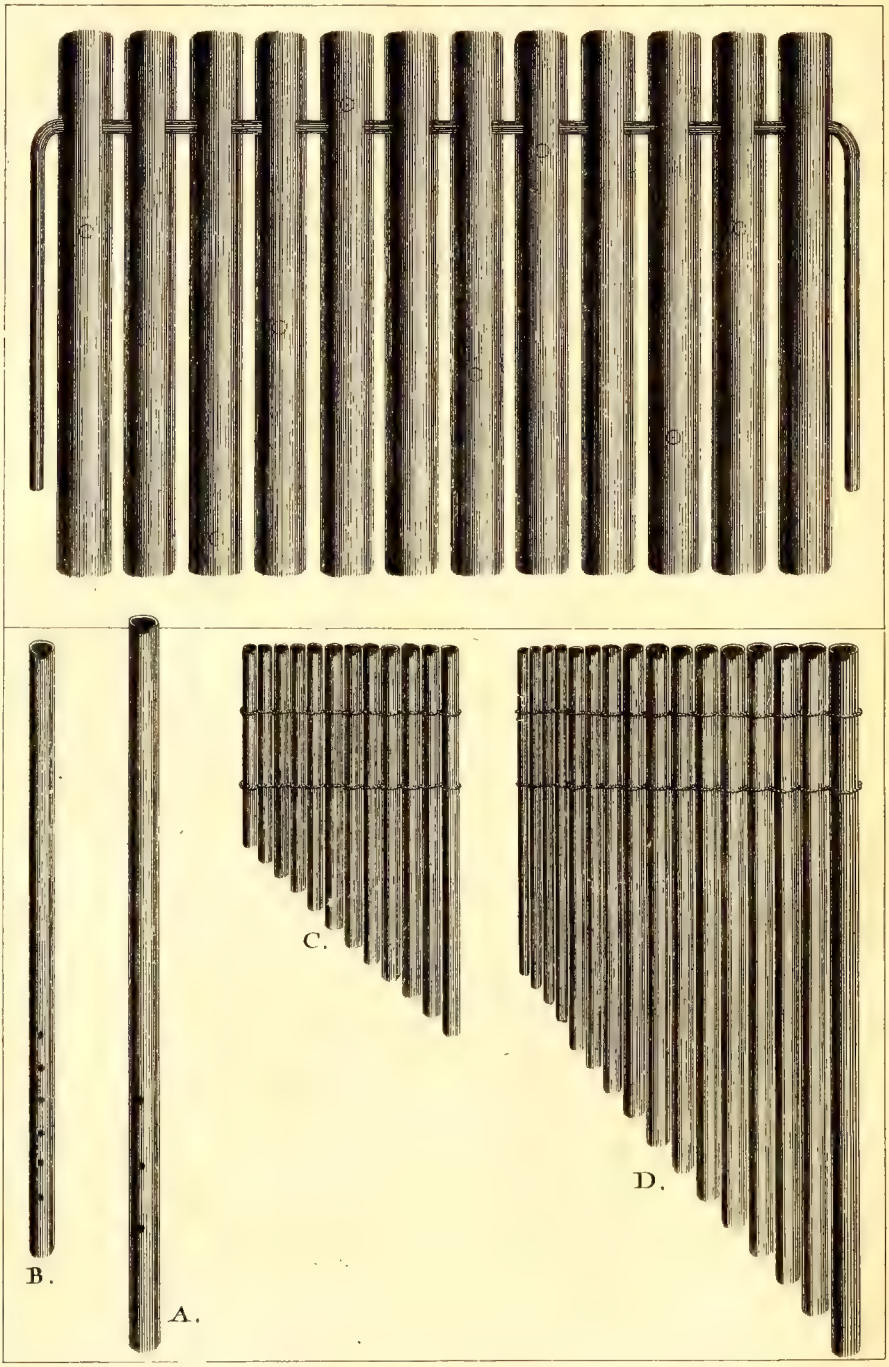
King moderne.





Boulan del Sculp

Tchoung-tou, ou *Planchettes séparées.*



A. *Flûte Chinoise à trois trous appellée* Yo.
B. Yo *à six trous.*
C. *Assemblage de 12 Tuyaux de Bambou representant les* Lu *aigus.*
D. *Instrument appellé* Siao, *composé de 16 Flûtes assemblées.*

Bouland, del. et Sculp.

Le *kin* ſert à acompagner la voix, & les Chinois le regardent comme le plus précieux des inſtrumens.

Le *chê* eſt fait ordinairement de bois de mûrier. Il y en a de quatre eſpeces, de différentes grandeurs ; mais tous ſont montés de vingt-cinq cordes, & rendent tous les demi-tons renfermés dans deux octaves.

Chaque corde eſt portée ſur un chevalet. Les cinq premiers ſont bleus ; les cinq ſeconds, rouges ; les cinq troiſiemes, jaunes ; les cinq quatriemes, blancs ; les cinq cinquiemes, noirs. Ils ſont mobiles, pour changer les ſons quand on le veut.

Le P. Amiot prétend que nous n'avons aucun inſtrument en France, qui doive être préféré au *chê*, pas même le clavecin. Sa grandeur eſt ordinairement d'environ huit pieds.

Le Bambou.

Quoique le bambou ſoit une eſpece de bois, les Chinois en mettent le ſon dans une claſſe à part. C'eſt un végétal unique, qui raſſemble en lui ſeul, les propriétés des arbres & des plantes.

On dit que ce fut en ſouflant dans un bambou, pour en faire ſortir la moële, que le premier ſon fut entendu, & que la flûte fut inventée.

De-là les tuyaux plus courts ou plus longs pour les ſons aigus & graves, &c. C'eſt ainſi qu'on inventa l'inſtrument nommé *ſiao*, compoſé de ſeize tuyaux.

L'ancien *yo* était compoſé d'un ſeul tuyau percé de trois trous, & au moyen de la différence du ſoufle, on pouvait faire tous les tons de l'octave. Quelques auteurs Chinois prétendent qu'il avait ſix trous. Le *ty* eſt un *yo* fermé par un tampon, dans ſa partie ſupérieure. Ce tampon ne laiſſe qu'une fort petite ouverture, qui lui ſert d'embouchure, auſſi aiſée que celle du *yo* était difficile.

La Calebaſſe.

Appelée *pao* par les Chinois, étant deſſéchée & coupée en deux parties, ſert de corps à un inſtrument compoſé de tuyaux, & nommé *cheng*,

dans lequel on ſoufle légérement. Chaque tuyau, en modifiant le ſon de la calebaſſe, lui fait rendre tous les tons contenus dans l'étendue de l'octave.

L'embouchure de cet inſtrument eſt de bois, & faite dans la forme du cou d'une oie. Il y en avait autrefois de pluſieurs ſortes, les *yu*, les *tchao* & les *ho*. Les deux premiers étaient compoſés de vingt-quatre tuyaux, les *ho* de dix-neuf, & les *cheng* de treize. Aujourd'hui le grand *cheng* à dix-neuf tuyaux, eſt le vrai *yu* des anciens; & le *cheng* à treize tuyaux, eſt ce qu'on appelait le petit *yu*, le *ho*, &c.

Le *cheng* à treize tuyaux ne donne que les douze *lu* ou demi-tons de l'octave moyene; le treizieme tuyau étant la réplique du premier ſon, ſert à compléter l'octave.

Dans la ſuite, on a ſubſtitué le bois à la calebaſſe, mais on a conſervé ſa forme.

La Terre cuite.

Dès que les hommes eurent trouvé l'art de durcir la terre par le moyen du feu, ils découvrirent, dans cette terre cuite, des qualités, qui, auparavant, lui paraiſſaient étrangeres; & celle qui la rendit propre à l'harmonie, fut examinée attentivement par les Chinois.

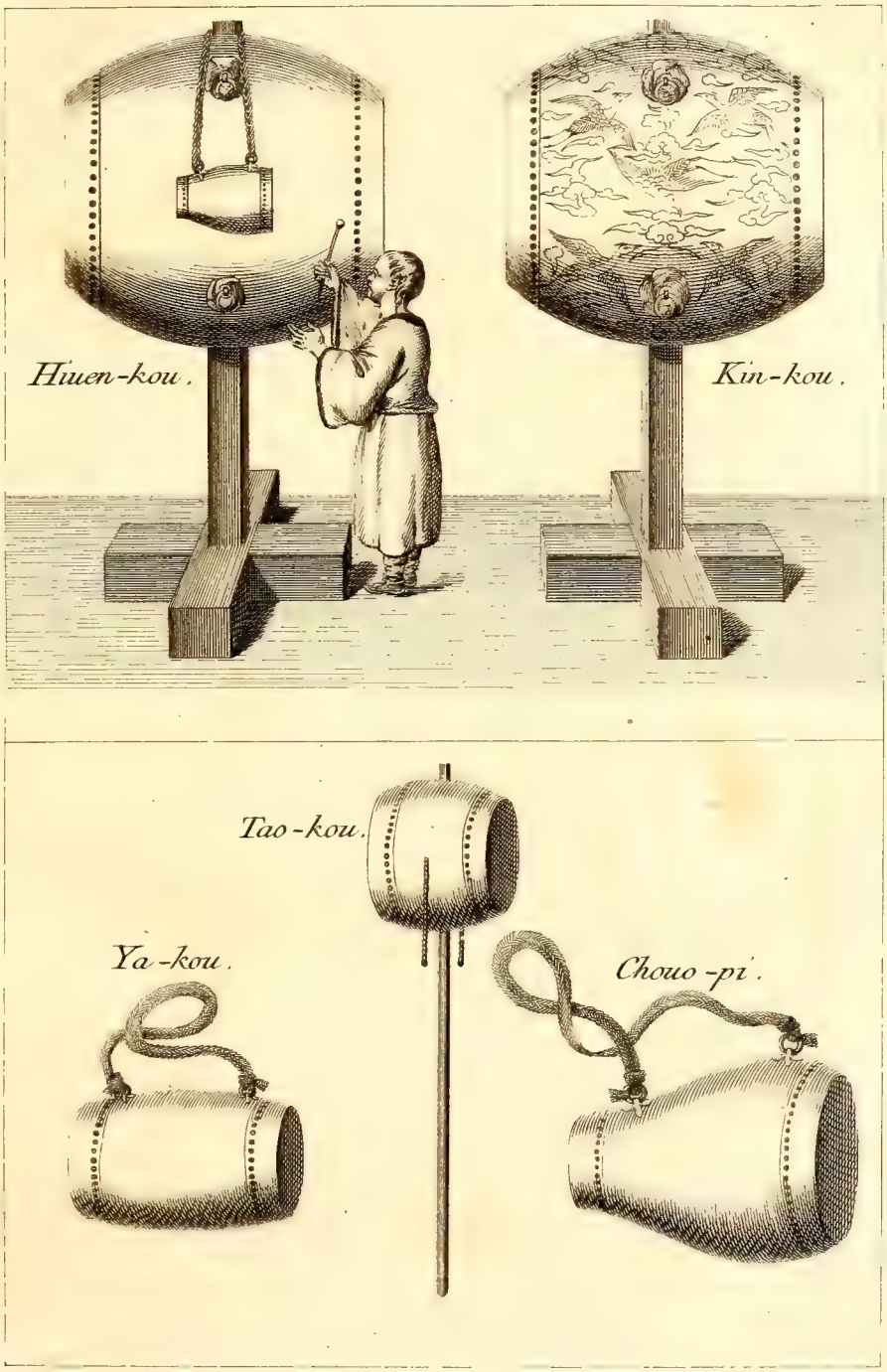
Après avoir fait bien des eſſais inutiles, on parvint à faire un inſtrument à vent. On prit une certaine quantité de terre, la plus fine qu'on pût trouver, on lui donna la forme d'un œuf creux, dans lequel on ſoufla, & qui rendit le même ſon qu'avait rendu le bambou vuide, pour la premiere fois. Alors on le perça de cinq trous, trois ſur le devant & deux derriere.

On le mit enſuite dans un four, où on le laiſſa juſqu'à ce qu'il fût entiérement cuit. C'eſt l'inſtrument qu'on appele aujourd'hui *hiuen*. Son antiquité le rend reſpectable, puiſqu'il remonte à plus d'un ſiecle avant le regne de *Hoang-ty*, dont la ſoixante-unieme année eſt fixée à l'an 2637 avant J. C.

La Peau des Animaux.

Nous ne pouvons mieux comparer les inſtrumens, au moyen deſquels

Divers Tambours des Chinois.



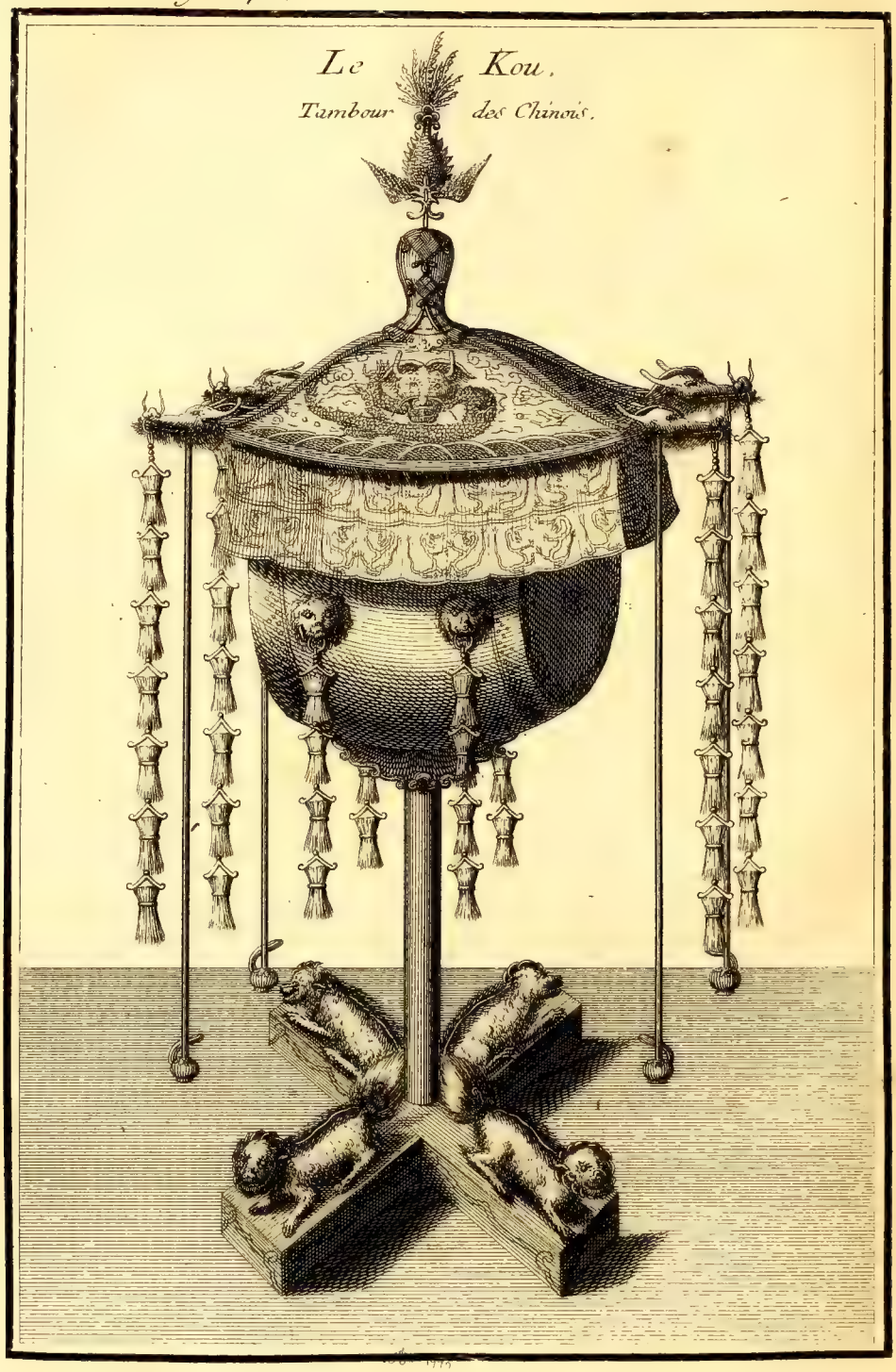
Bouland, del. et Sculp.

Instrument Chinois.

Que Rameau appelle improprement Orgue de Barbarie dans son Code de Musique.
Cet Instrument a été aporté des Indes par M. le Mis Dupleix et apartient maintenant à M. l'abbé Arnaud.

Siao, ou Flûte Chinoise.

Cheng.
Espece d'Orgue Chinoise.


Le Kou,
Tambour des Chinois.

les peaux réſonent en Chine, qu'à nos tambours. Il y en a de pluſieurs eſpeces, & différentes les unes des autres, tant par leurs formes que par leurs dimenſions. Il eſt inutile de s'étendre ſur cet article, parce que ces tambours ſont à peu près la même choſe que les nôtres, excepté que pour leur conſtruction, l'on ſe ſert à la Chine de bois de cêdre, de ſandal, & autres bois odoriférans. On en compte de huit eſpeces.

Le Bois.

Les Chinois ont trois inſtrumens de bois, qui ſont le *tchou*, le *ou* & les *planchetes*.

L'inſtrument appelé *tchou* eſt fait en forme de boiſſeau. Au milieu de l'un des côtés il y a une ouverture en rond, dans laquelle on paſſe la main pour faire mouvoir le marteau de bois avec lequel on frape l'inſtrument. Le manche de ce marteau eſt arrêté dans le fond par une goupille, afin qu'il ne ſorte pas de ſa place.

Le *ou* a la forme d'un tigre acroupi. Il a ſur ſon dos vingt-ſept chevilles, qui reſſemblent aux dents d'une ſcie. On paſſe ſur ces chevilles une petite regle de bois, appelée *tchen*, pour tirer le ſon de l'inſtrument.

Le *tchoung-tou* ou les planchetes, ſont au nombre de douze. Elles repréſentent les douze *lu*, & l'on s'en ſervait dans la Muſique pour conſerver la mémoire de l'anciene écriture, parceque c'était ſur de pareilles planchetes que les Chinois écrivaient leurs ouvrages avant l'invention du papier. Ces planchetes, qu'on enfilait avec une courroie, ſe liaient en forme de livre; & c'eſt avec une de ces ſortes de livres qu'on batait la meſure en frapant légérement ſur la paume de la main.

Nous allons joindre ici un extrait de ce qui concerne la maniere de noter la Muſique, chez les Chinois modernes.

Rouſſeau, dans ſon Dictionaire de Muſique, n'a pas craint d'aſſurer, au mot *caracteres*, que ni les Arabes, ni les Chinois, n'avaient point de caracteres pour noter les ſons. Nous avons en main dequoi détruire une aſſertion auſſi hardie. On verra, ci-après, au Chapitre de la Muſique des Arabes, comment ils notent leurs airs. Quant aux caracteres muſicaux des Chinois, il n'eſt pas de notre objet de donner ici les divers exemples qu'on en

trouve dans les planches qui acompagnent le Mémoire du P. Amiot; mais nous allons raporter une partie des détails où ce ſavant Miſſionaire eſt entré à cet égard, dans les manuſcrits qu'il avait adreſſés en 1754 à M. de Bougainville (cahier C, pag. 53 & ſuivantes); & nous préſenterons en original l'air Chinois que Rouſſeau a donné dans ſon Dictionaire.

Les caracteres muſicaux des Chinois ne different de ceux de leur écriture, ni pour la forme, ni pour la maniere de les écrire, qui eſt par colonnes, & en commençant à droite. Voici les noms des ſept premiers caracteres, qui repréſentent les ſept ſons différens d'une gamme, du grave à l'aigu : *ho*, *ſee*, *y*, *chang*, *tché*, *koung*, *fan*. Viennent enſuite les deux caracteres *lieou* & *ou*, qui repréſentent les octaves des deux premieres notes *ho* & *ſee*. Quant aux octaves des autres notes, elles ſont exprimées par les mêmes caracteres que les ſons graves, avec cette différence, qu'on y ajoute à côté le caractere *gin*, qui déſigne l'octave ſupérieure. Voyez l'exemple 1 de la planche premiere.

Outre ces caracteres, les Chinois en ont encore d'autres qui ſe placent au-deſſous des premiers, & expriment différentes modifications du ſon. Voyez l'exemple 2.

Le ſigne du n° 1, placé ſous une note, augmente ſa valeur du double.

Le ſigne n° 2, marque qu'il faut répéter la note.

Le ſigne n° 3, exprime une eſpece de tremblement, & marque qu'il faut tenir la note.

Le ſigne n° 4, marque qu'il faut jouer trois fois la même note; & le ſigne n° 5, qu'il faut la jouer quatre fois.

Le ſigne n° 6, exprime ou un repos, ou la fin de l'air.

Voyez l'application de ces différens ſignes, Exemple 3.

Enfin le tambour & les caſtagnetes, dont les Chinois ſe ſervent pour marquer la meſure, ont encore leurs ſignes particuliers, & qui ſe placent au côté droit des notes. Voyez les exemples 4 & 5.

Le ſigne n° 1 exprime qu'il faut fraper ſur un des côtés du tambour; le ſigne n° 2, qu'il faut fraper ſur le milieu; & lorſque le premier ſigne revient, on frape ſur l'autre côté du tambour. Le double ſigne,

n°

n° 3, exprime que le joueur de caſtagnetes & le tambour doivent fraper enſemble, le plus ſouvent pour marquer la fin de la meſure.

A l'égard de la maniere d'exprimer la valeur des notes, on peut dire que la meſure eſt comme notée chez les Chinois. Voici leur maniere de la peindre aux yeux.

La valeur des notes ſe connaît, dit le P. Amiot, page 55, par l'eſpace que cette valeur occupe. Le Compoſiteur, un compas à la main, ou ſimplement à vue d'œil, détermine d'abord tout l'eſpace que doit occuper une meſure entiere, ou encore mieux une demi-meſure; il aſſigne enſuite à chaque note la partie de cet eſpace qui lui convient, ſelon qu'il veut qu'on la tienne ou qu'on la paſſe rapidement. *Voyez* la planche 2, où les lignes tracées horiſontalement, repréſentent, de l'une à l'autre, une demi-meſure.

Voici le raport de la valeur des notes à ces lignes.

Si d'une ligne à la ſuivante il n'y a qu'un caractere, ce caractere vaut une blanche; s'il y en a deux, ils valent deux noires. S'il y en a quatre, ils valent quatre croches, &c. De même, ſi de deux caracteres, placés entre deux lignes, le ſecond eſt plus raproché de la ligne inférieure, le premier vaudra alors une noire pointée, & le ſecond une croche, puiſqu'il eſt placé à l'extrémité du tems, & ainſi du reſte. Mais il faut obſerver que la Muſique des Chinois eſt une Muſique grave, majeſtueuſe, & par conſéquent, lente dans ſes mouvemens, telle qu'elle a été chez tous les anciens peuples dans ſon inſtitution.

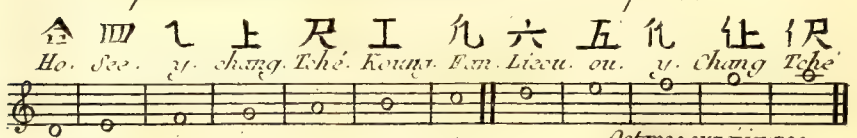
La traduction de l'air, noté à la maniere des Chinois, que préſente cette planche, ſe trouve à la planche premiere. C'eſt le même air que Rouſſeau a donné dans ſon Dictionaire, planche N, mais qui y eſt étrangement défiguré. 1°. D'un morceau de Muſique Chinoiſe, très-lent & très-grave, on a fait, dans le Dictionaire, une ſorte d'air de danſe, & certainement de très-mauvais goût, en y exprimant par des croches, & d'une meſure légere, ce que le P. Amiot traduit par des noires d'une meſure lente. 2°. Preſque tous les repos de cet air s'y trouvent à contre-ſens, pour ne l'avoir pas fait commencer en levant, comme il aurait fallu le faire, dès qu'on réduiſait à une demi-meſure ce qui, dans la conſtruction de l'air Chinois, forme une meſure entiere. 3°. A la meſure 3 de l'air, donné par Rouſſeau, on trouve deux *fa*; ſurquoi il faut

obſerver que cet air Chinois, ainſi que pluſieurs autres morceaux de Muſique Chinoiſe, n'eſt compoſé que de cinq notes, & n'a pour élémens que ce que les Chinois appelent *les cinq tons*, & qui ſont ici *ſol la ſi re mi*, dans leſquels il n'y a ni *fa*, ni *ut*. 4°. Enfin il y a, dans l'air défiguré, du Dictionaire de Rouſſeau, quelques autres fautes dans les notes, qu'on pourra rectifier, ſoit ſur l'original Chinois que nous donnons ici, ſoit ſur la traduction qui eſt à la planche premiere.

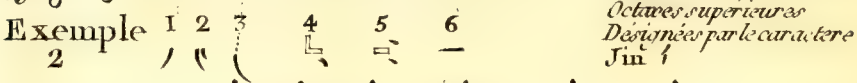
Nous avons tranſporté à côté de la premiere colonne de la planche 2, la traduction des caracteres Chinois que contient cette colonne; il ſera aiſé aux amateurs, de comparer le reſte de l'air avec la traduction de la planche premiere. Nous avons marqué, ſur cette traduction, l'endroit précis où commence chaque colonne de la planche 2, afin de faciliter davantage cette comparaiſon.

Exemple 1.

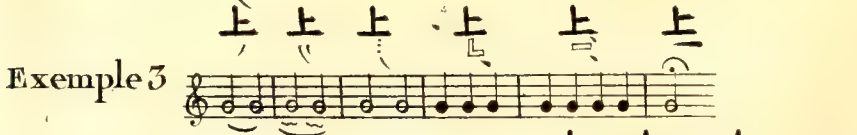
Raport des Notes Chinoises aux Notes Européennes.



Exemple 2



Exemple 3

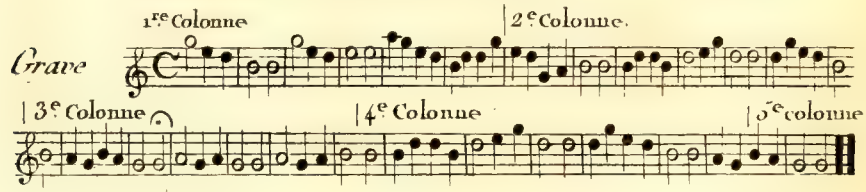


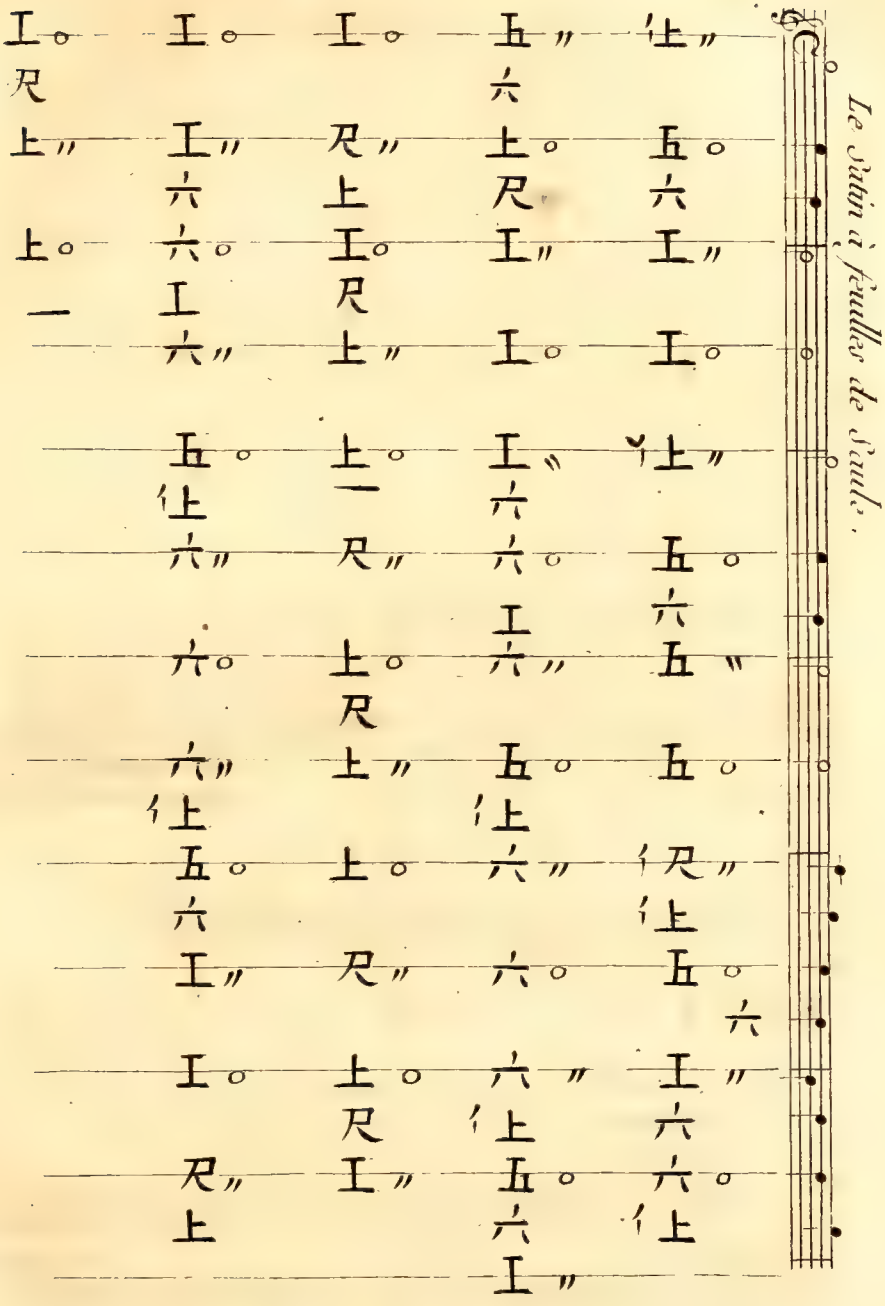
Exemple 4

Exemple 5

Air Chinois, appellé Lieou y é Kin, *c'est-à-dire,* Le Satin à feuilles de Saule,

Traduit par le P. Amiot. (Voyez la Planche à coté)




Le Satin à feuilles de Saule.

Nous croyons qu'on nous ſaura gré de rapporter ici deux morceaux de Poéſie Chinoiſe, agréablement traduits.

Vers attribués par Confucius à un ancien Roi de la Chine, nommé Voëne Van-Li.

Voëne . Kheoo . Shene . miene.
Lonh . shee . nane . piene .
Chi . tſoo . i . shingh .
Chioo . haï . tſine . kiene.

Traduction libre.

» Quand l'horrible dragon garde un profond ſilence,
» Quand le ſerpent rampe & ſe tait,
» Le laboureur ſillonne ſon guéret,
» Et ſe croit à l'abri de toute violence :
» Mais de leur ſifflement le dangereux ſignal
» Répand par-tout l'horreur & l'épouvante ;
» Le troupeau, le paſteur, ſa famille tremblante,
» Tout fuit, & craint un ſort fatal.

Chanſon.

Lon li hhoang y te ku shi
Iao ine ſiou sha iao thao hhoa
I tiene shine hhene iou hiene hhoa
Ki toane giou hhoene pou ſoane ki
Neune ſſe pe theon ine iou ki
Hhoa moe chouang hiaa khi von ſzeu
Iu ho pou taï tehune tſane ſzeu
Ie ie chi chi tzeu thon shi.

Traduction libre.

» Saule charmant, ta feuille verte
» Ternit l'éclat des plus brillantes fleurs ;
» Et celle des pêchers dont la terre eſt couverte,
» Rendent à tes rameaux des hommages flateurs.
» Ne redoutant les vents ni la gelée,
» De ton duvet la conſtante douceur,
» Par celle de la ſoie eſt à peine égalée :
» Tu ſais plier, tu peux te relever vainqueur.

CHAPITRE XVII.

De la maniere d'écrire la Muſique, depuis le XIVe ſiecle environ, juſqu'au XVIe.

Ce qu'il importe de ſavoir à ce ſujet, ſe réduit à connaître les ſignes & les caracteres, dont nos ancêtres ſe ſervaient pour écrire leur Muſique. Il faut les entendre, ſi l'on veut déchifrer le peu d'ouvrages qu'ils nous ont laiſſés. Mais il faut borner ſa curioſité ſur ce point, leurs ſignes & leurs caracteres étant fort embrouillés; & M. l'Abbé Broſſard aſſure, « qu'ils s'en ſervaient, non pas pour rendre leur Muſique plus belle, » mais pour faire des énigmes, & ſe faire valoir par la difficulté ».

On n'a commencé à chanter à pluſieurs parties, que vers le XIVe ſiecle. Il eſt à croire que la Muſique qui précédait cette époque, était renfermée dans l'égliſe, où les premiers Chrétiens l'avaient reléguée, après l'avoir défigurée, & l'avoir dépouillée du rhythme & du metre, en la tranſportant à la proſe des livres ſaints, où elle ſe traînait ſans aucune eſpece de meſure.

Cependant la mélodie s'était conſervée par les Prêtres, dans ſon caractere primitif: elle eut le ſort de tout ce qui eſt extérieur & cérémonie dans l'Égliſe; on s'y atacha par l'habitude & l'uſage. Le chant eccléſiaſtique offre encore aux connaiſſeurs, de précieux fragmens de l'ancienne mélodie.

Si le chant appliqué aux Pſaumes, aux Hymnes, &c. reſta à-peu-près dans le même état; il n'en prit pas moins l'eſſor entre les mains de quelques artiſtes, qui ſe diſtinguerent en l'aſſujétiſſant à la meſure, & en appelant l'harmonie au ſecours de la mélodie. Il eſt vrai que celle-ci y perdit, mais l'autre fit des progrès: on combina l'harmonie; & les efforts de quelques Muſiciens nous procurerent, long-tems après, le *contre-point*, ou la compoſition à quatre & cinq parties, &c.

Nous verrons juſqu'où cet art avait été porté au milieu du XVIe ſiecle par Orlande, Claudin, du Caurroy, & autres, en raportant quelques-uns de

leurs morceaux de Muſique à pluſieurs parties, où les notes & les différens ſignes de Muſique n'étaient déja plus les mêmes qu'au XIVe.

Des Notes & des ſignes de quantité.

Les différentes notes que l'on trouve dans la Muſique écrite au XIVe ſiecle, & juſqu'au XVIe, étaient au nombre de cinq, dont voici le nom, la figure, & la deſcription.

Maxime, *Longue*, *Breve*, *Semi-breve*, *Minime* (a).

La noire, la croche, la double croche, &c. n'étaient pas encore en uſage.

Il y a aparence que ces caracteres avaient leur origine dans la Muſique Greque.

Ces notes précéderent les *meſures*; & alors elles avaient entr'elles une valeur relative.

Dans la ſuite, les raports en valeur d'une de ces notes, dépendirent du *mode*, du *tems*, & de la *prolation*, toutes choſes que nous allons expliquer.

Par le *mode*, on déterminait le raport de la maxime à la longue, ou de la longue à la breve.

Par le *tems*, on déterminait le raport de la longue à la breve, ou de la breve à la ſemi-breve.

Par la *prolation*, on déterminait le raport de la breve à la ſemi-breve, ou de la ſemi-breve à la minime.

(*a*) La *maxime* avait la figure d'un quarré long horiſontal, avec une queue au côté droit; la *longue* était un quarré avec une queue à droite; la *breve* un quarré ſans queue; la *ſemi-breve* a eu d'abord la figure d'un loſange, puis la figure ronde, d'où elle a pris & conſerve encore le nom de *ronde*; enfin la *minime*, appelée aujourd'hui *blanche*, eſt une ronde avec queue. Ces cinq figures s'appelaient *notes eſſentielles*. On prétend que ce fut *Jean de Muris*, qui les inventa. Il ne nous eſt reſté, dans la pratique, que les deux dernieres, c'eſt-à-dire, la ronde & la blanche.

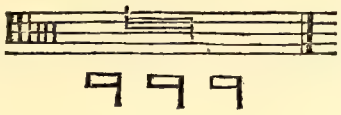
Il eſt aiſé de voir que ces termes de *modes*, de *tems* & de *prolation*, ne ſignifiaient autre choſe, que certaines manieres de fixer la valeur relative de toutes les notes, par un ſigne général, qui ſe metait après la clef, & qui conſiſtait en un cercle ou demi-cercle, ponctué ou ſans point, & ſuivi des chifres 2 ou 3 différemment combinés; à quoi l'on ajouta ou ſubſtitua, dans la ſuite, des lignes perpendiculaires, différentes, ſelon le mode, en nombre & en longueur. Ces lignes reſſemblaient à nos bâtons de pauſe; & c'eſt de cet antique uſage, que nous eſt reſté celui du C, & du C *barré*.

Tous ces ſignes du mode, du tems & de la prolation, qui formaient différentes modifications, ſe raportaient à la meſure ternaire ou binaire, c'eſt-à-dire, à la diviſion de chaque valeur, en deux ou trois tems égaux. La meſure à trois tems était regardée comme la *meſure parfaite*; & celle à deux tems, comme l'*imparfaite*.

Le *mode*, qui, comme nous venons de le dire, fixait la valeur relative des notes, ſe diviſait en *majeur* & en *mineur*; & l'un & l'autre en *parfait* & en *imparfait*.

Le mode majeur parfait, ſe marquait avec trois lignes ou bâtons perpendiculaires, qui rempliſſaient chacun trois eſpaces de la portée, & trois autres petits qui n'en rempliſſaient que deux. La maxime valait trois longues; & la meſure était à trois tems.

EXEMPLE.



Le mode majeur imparfait, n'était marqué que par deux grands bâtons & deux petits. La maxime ne valait que deux longues; & la meſure était à deux tems.

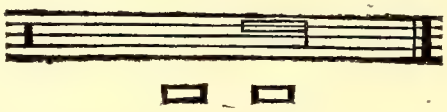
I I.

Le mode mineur parfait n'avait qu'un grand bâton qui rempliſſait trois eſpaces : la longue valait trois breves, & la meſure était à trois tems.

III.

Le mode mineur imparfait, n'avait à la clef qu'un petit bâton : la longue ne valait que deux breves, & la meſure était à deux tems.

IV.



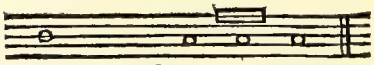
Il faut apliquer au *tems* & à la *prolation*, ce que nous venons de dire du *mode*, en leur atribuant les notes de moindre valeur dans la même proportion. Au lieu de bâton, on métait ſeulement un *cercle* & un *demi-cercle*, pour ce qui regarde le *tems parfait* & le *tems imparfait*; & un cercle *avec un point* ou *ſans point* pour la *prolation*, ſoit *parfaite* ſoit *imparfaite*.

EXEMPLES.

Tems parfait.

Breve valant trois ſemi-breves.

Au lieu de bâton.



Meſure à trois tems.

Tems

Tems imparfait.

Breve valant deux ſemi-breves.

Au lieu de bâton.

Meſure à deux tems.

Prolation Majeure parfaite.

Breve valant trois ſemi-breves.

Au lieu de bâton.

Meſure à trois tems.

Prolation Majeure imparfaite.

Breves valant deux ſemi-breves.

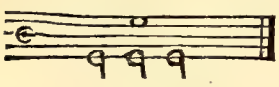
Au lieu de bâton.

Meſure à deux tems.

Prolation Mineure parfaite.

Semi-breve valant trois minimes.

Au lieu de bâton.

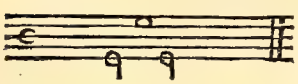


Meſure à trois tems.

Prolation mineure imparfaite.

Semi-breve valant deux minimes.

Au lieu de bâton.

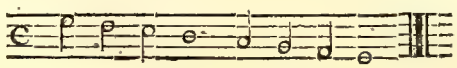


Meſure à deux tems.

De tout ce que nous venons de dire, il réſulte que, dans les meſures parfaites, la maxime valait trois longues, la longue trois breves, la breve trois ſemi-breves, la ſemi-breve trois minimes; & dans les meſures imparfaites, la maxime ne valait que deux longues, &c. ainſi de ſuite. On batait la meſure comme on le fait aujourd'hui, tantôt plus vîte, tantôt plus lentement, ſelon que l'exigeait leur Muſique. La meſure, ainſi que le mouvement, ſe marquait par des O ou des C ponctués ou ſans point, barrés ou ſans barres; avec des chifres l'un ſur l'autre, ou bien à côté l'un de l'autre, des points deſſus ou à côté des notes, &c. ce qui faiſait une ſi grande confuſion, que chaque Muſicien ſe donnait le droit d'imaginer des ſignes plus ou moins multipliés, ſelon ſon caprice. De-là ſont venues les différentes manieres dont on trouve leur Muſique écrite. Les barres, dont nous nous ſervons, pour ſéparer nos meſures, n'étaient point en uſage chez les Anciens. C'eſt ce qui avait donné lieu à pluſieurs de leurs regles, que nos barres ont fait évanouir. Au lieu de barres, ils ſe ſervaient quelquefois d'un point qu'ils métaient entre deux notes, & qu'ils appelaient *point de diviſion.* Car ils avaient quatre ſortes de points, ſavoir; de *perfection*, de *diviſion*, d'*altération* & d'*augmentation.*

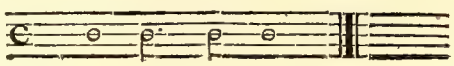
Le point qui ſe métait après une note, dont le ſigne était marqué, & qui le faiſait valoir trois autres notes d'une moindre valeur, s'appelait *point de perfection.*

EXEMPLE.



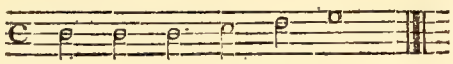
Le point qui ſe métait entre deux notes, pour marquer qu'elles étaient de deux meſures différentes, s'appelait *point de diviſion.*

EXEMPLE.



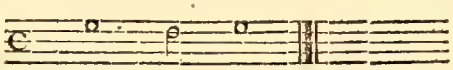
Le point qui faiſait doubler quelques notes, s'appelait *point d'altération*, du mot latin *alterare* pris dans le ſens de *ponere alteram.*

EXEMPLE.



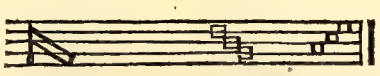
Enfin, quand le point était mis après une note dont le ſigne n'était point marqué, cette note était augmentée de la moitié; & le point s'appelait *point d'augmentation.* C'eſt le ſeul qui ſoit reſté dans notre Muſique.

EXEMPLE.



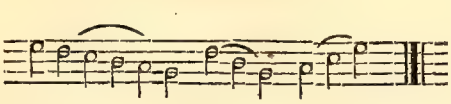
Des Ligatures.

La *Ligature* conſiſtait dans la maniere de lier deux notes quarrées, quoiqu'elles fuſſent éloignées l'une de l'autre, de cette maniere:



La figure de ces notes donnait beaucoup de facilité pour les lier ainſi, ce qu'on ne ſaurait faire aujourd'hui qu'au moyen du *chapeau* que nous appelons liaiſon.

EXEMPLE.



La ligature avait ſes regles particulieres chez les Anciens; la valeur des notes qui compoſaient cette ligature, variait ſelon qu'elles étaient à

queue ou ſans queue, aſcendantes ou deſcendantes, &c. Toutes ces regles ſont entiérement oubliées. Nous ne retrouvons des notes liées ainſi, que dans nos vieux livres de plein-chant. On n'y marque, en chantant, que la premiere & la derniere note de la ligature.

On diminuait la valeur des notes en les noirciſſant, ce qui s'appelait *hemiola*, terme fort connu chez les anciens auteurs Italiens. Cette noirceur ſervait elle-même de ſigne à la meſure. Cette diminution de valeur influait ſur le mouvement, & le rendait plus léger.

On voit encore des reſtes de cet uſage dans nos pieces de Muſique du XVIe ſiecle d'Orlande Laſſus, de Claudin ou Claude le jeune, de du Caurroy, &c. excellens compoſiteurs du tems de Charles IX & de Henri III.

Ce que nous venons de dire, n'eſt qu'une notice de la maniere dont les Anciens traitaient la Muſique. Le peu qu'ils nous en ont laiſſé, la confuſion que l'on trouve dans leurs ſignes & leurs caracteres, ne permetent gueres d'en dire davantage. D'ailleurs, comme ils étaient fort ignorans dans cet art, on ne peut tirer de leurs ouvrages aucune utilité.

On trouvera dans le quatrieme Livre, quatre Chanſons du Châtelain de Coucy, que nous, avons fait graver, avec la Muſique ancienne, & comme on doit la lire aujourd'hui.

CHAPITRE XVIII.

De la Muſique des Hongrois.

Il n'eſt pas douteux que les Hongrois, qui abandonerent l'Aſie vers le IXe ſiecle, pour habiter l'Europe, ne ſe ſerviſſent des inſtrumens aſiatiques, dans les premiers tems de leur établiſſement.

Ces inſtrumens étaient preſque tous à vent; ce qui le prouve, c'eſt que les inſtrumens dont les noms apartienent à la langue Hongroiſe, ſont de cette eſpece; par exemple, la *trompete*, *buccina*, ſe nomme *kuxt* en Hongrois, & la flûte *ſip*, &c. Les autres inſtrumens ont des noms qui n'apartienent pas à la langue; *iżimbalom* ſignifie *cymbalum*; *orgona*, *organum*; *trombita*, *tuba*, *&c.* Tous ces mots ſont tirés du grec, du latin ou de l'allemand. D'où l'on peut conclure que les Hongrois, en quitant l'Aſie, n'avaient que des inſtrumens à vent: s'ils en euſſent connu d'autres, ils auraient eu des mots pour les exprimer. On voit de même que la pique, l'arc, la fleche, le ſabre, ſont les ſeules armes dont les noms ſoient hongrois; parceque ces peuples n'en connaiſſaient pas d'autres en venant en Europe: les autres armes ſont exprimées chez eux par des mots étrangers.

Les inſtrumens connus ſous les noms de *buccina*, *cornu*, *tuba*, qu'on prendra ici dans la même acception, ſervaient aux Hongrois dans leurs armées. Ces inſtrumens étaient de différentes formes & de différentes grandeurs. On s'en ſervait auſſi dans les réjouiſſances, & à la cour des Rois.

La Muſique Hongroiſe reſta dans cet état de médiocrité juſqu'à *Mathias Corvin* (*a*), qui mit la Hongrie au niveau des autres nations, pour

(*a*) Fils du célebre Corvin Huniade, qui avait été Régent du Royaume; il fut lui-même proclamé Roi de Hongrie à l'âge de quinze ans en 1458, & conquit enſuite le Royaume de Bohême. Heureux en paix & en guerre, il aima les ſavans & les artiſtes. Ce grand Roi mourut à quarante-ſept ans en 1490.

les ſciences & les arts, qu'il cultivait lui-même. Le Nonce du Pape, qui vint à Bude en 1483 pour faire la paix entre l'Empereur Frédéric & Corvin, s'exprime ainſi au ſujet de ce Monarque, dans une lettre au S. Pere. « Les chanteurs de ſa chapelle ſont meilleurs que tous ceux » que j'ai vus juſqu'à ce jour ».

La Muſique fut cultivée avec le même ſoin ſous les Rois Ladiſlas VI & Louis II, mais non avec la même pompe; car le nombre des Muſiciens de la cour fut diminué. On voit auſſi, par les états qui en ſont conſervés, que ceux qui jouaient des inſtrumens à vent, avaient le pas ſur tous les autres.

C'eſt ſans doute par le chant, que la Muſique a commencé. Les premiers inſtrumens ont été fabriqués à l'imitation de la voix humaine; *ex cantu naturali, ortus eſt figuralis.*

Les Hongrois, ainſi que les autres peuples, avaient un chant ſans meſure & ſans mode, au moyen duquel ils rendaient une poéſie groſſiere & ſans harmonie: cependant preſque toutes les nations aimaient les ſons aigus, éclatans, & précipités, tandis que les Hongrois préféraient les ſons mous & les meſures lentes; auſſi la nature de leur chant, le rendait-il plus propre aux femmes qu'aux hommes. On voit encore chez les payſans, qui gardent plus long-tems les mœurs primitives, les jeunes filles, s'aſſembler aux jours de fêtes, & chanter en chœur des odes & des poéſies anciennes; ce qui n'arrive jamais aux jeunes garçons. Il y avait cependant des hommes qui cultivaient la Muſique; mais ils ne faiſaient uſage que d'un chant bruyant, propre à célébrer les hauts faits de la nation, ou des héros du pays. Dans la deſcription d'un repas que donna Attila, on raporte, qu'à la droite du trône du Roi, était placé ſur une chaiſe l'*enckeſius* (c'était celui qui préſidait à la Muſique); & qu'après le ſervice, deux hommes chanterent des vers qu'ils avaient faits pour célébrer les victoires d'Attila. Partie des ſpectateurs pleurait, ajoute l'hiſtorien, d'autres entraient en fureur, & demandaient à combatre, &c. On a conſervé deux ſtrophes d'une de ces chanſons: les voici en langue originale, en latin, & en français.

HONGROIS.

Emlekerrenk Regyekvel
Arzythyabolki inttekvel
Magyavoknak eleyekvel
Esazoknak Wytezſegegrel.

Zythiabol ki indwlanek
Hogh ex fewlde Ki invenek
Iſtentylys kyzyry thethenek
En delyregbeu le thelepedenek,

LATIN.

Memoremus priſca,
Egreſſum quippe è Scythiâ,
Hungarorum majores,
Eorumque ſtrennam in belllo fortitudinem.

Scythiâ egreſſi ſunt,
Ut in hanc regionem advenirent;
Ipſoque Deo auſpice,
In Tranſylvaniâ domicilium figerent.

FRANÇAIS.

Rappelons la mémoire des tems reculés : chantons l'émigration de la Scythie par les Hongrois nos ancêtres ; célébrons leur force & leur courage dans la guerre.

Ils ont quitté l'âpre Scythie, pour jouir ici d'un climat plus doux; & marchant ſous les auſpices de Dieu même, ils ont choiſi la Tranſylvanie pour leur domicile.

Le chant réglé fut introduit en Hongrie, avec la Religion Chrétiene & les Belles-Lettres. L'hiſtorien de la vie de S. Gérard, Évêque Hongrois, ſous le Roi Etienne, dit que « pluſieurs hommes vinrent trouver l'E-» vêque, & le prierent de prendre leurs enfans, pour les faire inſtruire » dans les lettres. L'Evêque les prit, & les mit ſous la conduite de *Walter*, » auquel il donna une maiſon propre à ce nouvel établiſſement. Ces en-» fans firent de ſi grands progrès dans la Grammaire & dans la Muſique, » que les Nobles & les Magnats confierent auſſi les leurs au même » *Walter*. Lorſqu'il y eut trente enfans bien inſtruits dans le chant & » la lecture, l'Evêque leur donna les ordres, & en fit des Chanoines. » Ainſi le chant fut d'abord affecté au Service Divin en Hongrie; & du tems de *Mathias Corvin*, il falloit qu'il fût porté à un haut degré de perfection; puiſque le Nonce dit qu'il n'a jamais entendu de meilleurs chanteurs que ceux de Corvin, & que ce Nonce, qui était Italien, avait déja été en France & en Allemagne.

Quant au tems où le chant fut en uſage à la Cour, on voit dans un

diplôme du Roi Béla III, de l'année 1192, que ce Prince envoya un nommé *Elvin* à Paris, pour y apprendre la mélodie. Peut-être fut-il engagé à cela par la ſeconde femme qu'il épouſa en 1186, & qui était Marguerite, fille de Louis VII, Roi de France, mariée d'abord au fils de Henri II Roi d'Angleterre; & ſans doute les Français étaient alors plus ſavans que les autres peuples dans l'art qu'on appelait *Mélodie*.

Pour ce qui regarde la danſe, celle des Hongrois a la même origine que leur chant, c'eſt-à-dire, qu'elle vient de l'Aſie. On remarque que les danſes exécutées par les jeunes gens des deux ſexes, dans la Hongrie, ſont encore aujourd'hui les mêmes que celles qui ſont en uſage dans l'Aſie. La nobleſſe même a conſervé le même caractere dans les danſes nationales. Tous les voyageurs convienent de ce raport entre les danſes Hongroiſes & Aſiatiques. Dans les tems les plus reculés, les enfans des Rois ne dédaignaient pas de ſe mêler avec le reſte de la jeuneſſe pour exécuter ces danſes; ce qui prouve que la Muſique & la danſe étaient en honeur dans ce pays. Un diplôme du Roi Etienne le jeune, daté de 1263, nous apprend que ce Monarque fit un préſent à *Iolanthe*, fille du grand Fauconnier, parce qu'elle avoit remporté le prix de la courſe & de la danſe. Ce fragment de diplôme fait voir que la chaſſe du faucon était dès-lors réſervée aux Souverains. Il prouve de plus, qu'il y avait dès ce tems-là des manufactures en Hongrie; car il eſt dit que le préſent du Roi à la jeune Iolanthe, conſiſtait en étoffes de ſoie & de poils d'animaux manufacturées dans l'île Royale du Danube.

Les Nobles & les Seigneurs exécutoient auſſi entr'eux des jeux gymniques, dont l'exercice tenait beaucoup au caractere de la danſe; mais ces danſes dégénérérent bientôt en ſimulacres de combats, & enfin en combats ſérieux, lorſque les Turcs, enemis naturels du pays, venaient y prendre part. La fortune était très-ſouvent favorable aux Hongrois; & l'hiſtoire cite pluſieurs Seigneurs du nom de *Bebeki*, *Zrini*, *Eſterhazi*, &c. qui ſe ſont ſignalés dans ces jeux guerriers. Ces danſes militaires s'exécutaient, la pique à la main. Les Rois de Hongrie s'exerçaient auſſi avec leur nobleſſe; & on voit dans les ancienes chroniques, que le Roi Carobert donna vers l'an 1319, pluſieurs villages à un Seigneur nommé *Etienne*, parce qu'en exécutant avec lui la danſe de la pique, il lui avait malheureuſement fait ſauter trois dents. L'abus dangereux de ces exercices,

cices, fut cauſe que le Roi Ferdinand I, les défendit par un Édit très-ſévere.

La danſe figurée était en uſage du tems de Mathias Corvin. L'Envoyé du Comte Palatin du Rhin, raporte qu'au mariage de Corvin & de Béatrix, célébré à Bude, « les danſes commencerent après le feſtin. » Il ajoute que « le Duc Chriſtophe de Baviere conduiſait un des chœurs » danſans, le Roi & la Reine un autre, le fils du Roi de Naples un » troiſieme, le grand Comte Palatin du Royaume un quatrieme, le » Duc Hympachius un cinquieme, &c. »

Dans une autre chronique, on lit que dans une fête publique, le Roi Louis II de Hongrie conduiſait un chœur de danſe avec ſa ſœur Anne, au ſon des trompetes & des flûtes. Le Duc Guillaume de Baviere en conduiſait un autre, & le reſte était mené par les grands de la Cour. Ces danſes, qui s'exécutaient aux mariages des Souverains, paſſerent chez les Magnats & les Nobles, qui ont coutume de s'inviter tous par lettres à ces ſortes de cérémonies. Les Magnats du Royaume avaient même pris l'uſage d'inviter les Rois à leurs noces. Lorſque les Monarques n'y allaient pas, ils y envoyaient un repréſentant ou député, avec un préſent de noces. Ce député menait, avec la mariée, le premier chœur de danſe, au nom du Roi. Les journaux de Ladiſlas II & de Louis II, du 14 Décembre 1495, portent: « Par ordre du Roi on a acheté quatorze aulnes » de pourpre à fond d'or, & ſix bandes d'hermine, qui ont été don- » nées au Vayvode Draghfy, pour ſes noces. » Les Seigneurs étrangers invitaient auſſi les Rois de Hongrie à leurs mariages; ce qui eſt prouvé par ces mots d'un autre journal de Louis II: « Le Roi a fait acheter » deux coupes d'argent dorées, & les a envoyées par ſon grand Cham- » bellan Martin Lezeczki, à Wenceſlas Mezeſiezki, pour ſon préſent » de noces; & le Chambellan a reçu 75 florins pour aller à Vienne, » porter ledit préſent. »

On voit, par tout ce qu'on a cité ci-deſſus des anciens journaux des Rois de Hongrie, que les Hongrois, venus d'Aſie en Europe, aporterent dans leur nouvele demeure, les mœurs, les armes, la danſe & le chant aſiatiques; que par ſucceſſion de tems, ils cultiverent la Muſique & la Danſe, à l'exemple des autres nations de l'Europe; & qu'enfin ces deux Arts, exercés par les Souverains mêmes, étaient en très-grand honeur dans le Royaume de Hongrie.

CHAPITRE XIX.

De la Muſique des Perſans & des Turcs.

LA Muſique, ſelon les Orientaux, eſt une diſpoſition de ſons ſéparés par intervales agréables à l'oreille, & ſoumis aux mouvemens des tymbales ou du tambour (*a*).

Quoique cette Science ait été de tout tems fort en uſage en Perſe, elle a fleuri davantage ſous les régnes de Sultan *Khaſembigra* & de Sultan *Scharot*, fils de Tamerlan, depuis l'an 800 de l'Égire, juſqu'à l'an 900 ; pendant ce ſiecle, pluſieurs Maîtres ont écrit ſur la Muſique, & ce ſont ces ouvrages qui ſont venus juſqu'à nous. Le plus eſtimé de tous, eſt celui *d'Abouluefa ;* preſque tout ce que nous dirons ſur ce ſujet, eſt tiré de cet Auteur.

Alphabet des Sons.

Les Orientaux notent les ſons contenus dans toute l'étendue de leur ſyſtême, par des lettres qui valent autant que les nombres.

1 .	2 .	3 .	4 .	5 .	6 .	7 .	8 .	9 .	10 .
a .	b .	c .	d .	e .	f .	g .	h .	i .	y .

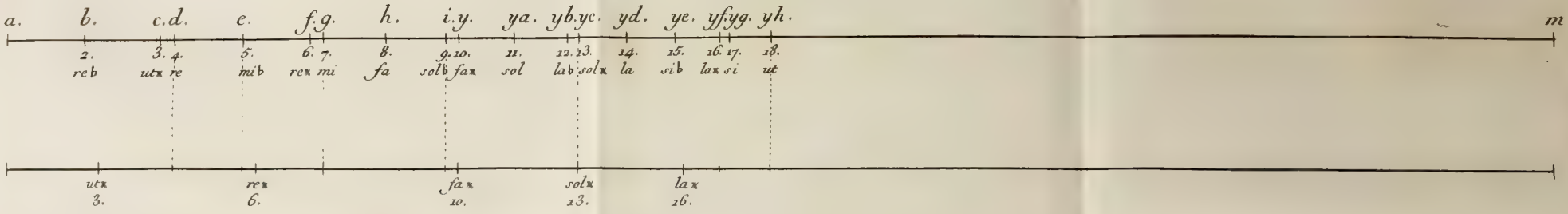
11 .	12 .	13 .	14 .	15 .	16 .	17 .	18 .	19 .	20 .
ya .	yb .	yc .	yd .	ye .	yf .	yg .	yh .	yi .	k .

21 .	22 .	23 .	24 .	25 .	26 .	27 .	28 .	29 .	30 .
ka .	kb .	kc .	kd .	ke .	kf .	kg .	kh .	ki .	l .

31 .	32 .	33 .	34 .	35 .	36 .	37 .	38 .	39 .	40 .
la .	lb .	lc .	ld .	le .	lf .	lg .	lh .	li .	m .

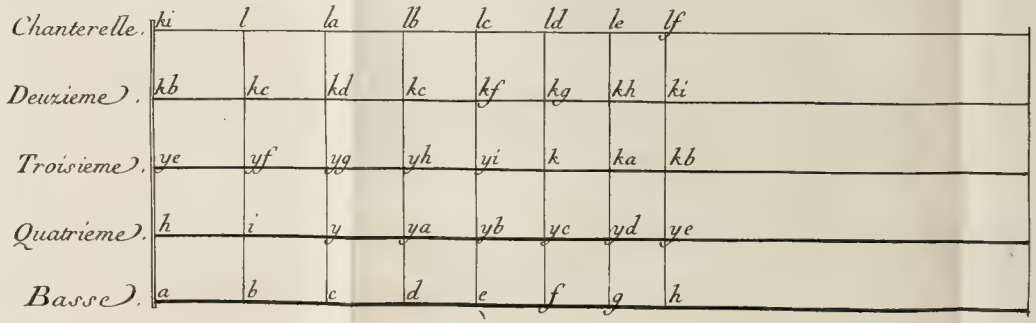
(*a*) Il s'agit ici de l'eſpece de tambour de baſque avec lequel les Orientaux battent la meſure. Voyez page 167, art. *de la meſure*.

Monocorde des Orientaux.



Le même Monocorde rectifié, selon la Note de la page 164.

Manche de l'Instrument nommé Aoud.



Il eſt inutile de pouſſer plus loin cet alphabet, parceque le ſyſtême entier de la Muſique Orientale eſt renfermé dans le nombre 40, qui contient deux octaves, & près de deux tons. Les Orientaux regardent le ſon comme une voix qui, par comparaiſon avec une autre voix, peut-être plus aiguë ou plus grave.

Les cauſes de l'aigu & du grave ſont différentes, ſelon la diverſité des inſtrumens; car dans ceux à cordes, moins elles ſont longues & minces, & plus elles ſont tendues, plus le ſon eſt aigu; au contraire, plus elles ſont longues, groſſes & lâches, plus le ſon eſt grave.

Dans les inſtrumens à vent, ce n'eſt pas tant la grandeur des trous qui contribue à rendre les ſons aigus ou graves, que leur poſition ſur l'inſtrument, ainſi que la force & la faibleſſe du ſon qu'on en tire.

Le ſon eſt dit aigu ou grave, ſeulement par comparaiſon à un autre ſon; c'eſt ce qu'il ſerait ſuperflu de vouloir prouver.

Des Intervalles.

L'intervalle eſt l'aſſemblage de deux ſons différens en gravité, entre leſquels on trouve une certaine proportion.

L'intervalle eſt de deux ſortes: conſonant (*a*) ou diſſonant. (Voyez cet article dans notre troiſieme Livre).

Méthode de marquer les ſons ſur le monocorde des Orientaux.

1°. Il faut ſuppoſer une corde aux extrémités de laquelle on écrira *A*, d'un côté, & *M* de l'autre. *A* ſera pour le côté grave, & *M* pour l'aigu.

2°. On diviſera la corde *AM* en deux parties égales, & ſur le milieu de la corde on écrira *yh*, qui vaut 18, comme on peut voir dans l'alphabet précédent.

3°. On diviſera la corde *AM* en quatre parties égales, & ſur la premiere diviſion (depuis *A*) on marquera *H*.

(*a*) Les Orientaux donnent le nom de *juſte* au conſonant, & de *faux* aux diſſonans.

4°. On diviſera la même corde *A M* en neuf parties égales, & ſur la premiere on marquera *D*.

5°. On diviſera la corde *D M* en neuf parties égales, & ſur la premiere on marquera *G*.

6°. On diviſera la corde *H M* en huit parties égales, au-delà deſquelles, du côté grave, on ajoutera une partie ſur laquelle on marquera *E*.

7°. On diviſera la corde *E M* en huit parties égales, au-delà deſquelles, du côté grave, il faut en ajouter une que l'on marquera *B*.

8°. On diviſera *B M* en quatre parties égales, & ſur la premiere on marquera *I*.

9°. On diviſera *I M* en quatre parties égales, & ſur la premiere on marquera *y f* (*a*).

10°. On diviſera *y f*, *M* en deux parties égales, au-delà deſquelles,

---

(*a*) Il y a ici un vice dans cette méthode, en ce que le *la-dieſe* ne peut, ni ne doit former une quarte avec *I*, ou *ſol-bémol*. La quarte de *ſol-bémol* étant *ut-bémol*, le *la-dieſe* ſe trouve ainſi trop rapproché de *ſi*, puiſque d'*ut* à *ut-bémol* il n'y a qu'un apotome, & que d'*ut* à *la-dieſe*, il faut deux limma, ſçavoir : *ut ſi* & *ſi la-dieſe*. Or la ſomme de deux limma excédant de beaucoup l'intervalle appelé apotome, on ne ſaurait accorder le *la-dieſe* à l'uniſſon de l'*ut-bémol*, ſans que les intervalles qui proviénent enſuite de ce *la-dieſe*, ne fuſſent faux & abſolument hors de leurs proportions légitimes.

Pour remédier à cet inconvénient, il faut obtenir le *la-dieſe* par un autre moyen, & conformément aux principes ſuivis à l'égard de tous les autres intervalles, dans cette méthode. Laiſſant donc ici ce neuvieme article, c'eſt-à-dire la diviſion de *IM* en quatre parties égales, il faut paſſer aux articles ſuivans.

(Art. 12.) Diviſez *G M* en neuf parties, & ſur la premiere vous marquerez *y*, ou *ſu-dieſe*.

(Art. 15) Diviſez *y M* en neuf parties, & ſur la premiere vous marquerez *y c*, ou *ſol-dieſe*.

Diviſez *y c*, *M* en neuf parties, & ſur la premiere vous marquerez *y f*; ce ſera *la-dieſe*, au lieu de celui de l'article 9.

(Art. 10.) Diviſez *yf*, *M* en deux parties, & au delà, du côté grave, vous ajouterez une partie ſemblable, & vous marquerez *F* ſur cette partie; ce ſera *re-dieſe*.

(Art. 11.) Diviſez *F M* en huit parties, & au-delà, du côté grave, vous ajouterez une partie ſemblable, que vous marquerez *C*; ce ſera *ut-dieſe*.

Reprenez enſuite les articles qui reſtent dans le texte, ſavoir, les numéros 13, 14, 16, 17 & 18.

du côté grave, il faut ajouter une partie égale à une des deux diviſions, & ſur cette partie marquer *F*.

11°. On diviſera *FM* en huit parties égales, & au-delà, du côté grave, on en ajoutera une ſemblable, & on la marquera *C*.

12°. Il faut diviſer *GM* en neuf parties égales, & ſur la premiere marquer *y*.

13°. Diviſer *HM* en neuf parties égales, & ſur la premiere marquer *y a*.

14°. Diviſer *IM* en neuf parties égales, & ſur la premiere marquer *y b*.

15°. Diviſer *y M* en neuf parties égales, & ſur la premiere marquer *y c*.

16°. Diviſer *y a*, *M* en neuf parties égales, & ſur la premiere marquer *y d*.

17°. Diviſer *y b*, *M* en neuf parties égales, & ſur la premiere marquer *y e*.

18°. Diviſer *y d*, *M* en neuf parties égales, & ſur la premiere marquer *y g*.

Toutes ces diviſions marquent les dix-huit ſons renfermés dans l'intervalle du diapaſon. (*Voyez la Planche où la méthode Perſane eſt décrite.*)

Si l'on veut marquer les équivalens de ces dix-huit ſons ſur l'intervalle du diapaſon *y h*, *M*, il faut le diviſer en deux parties égales, & ſur le milieu marquer *k e*, puis diviſer entre *yh* & *k e*, comme nous avons dit, entre *A M* & *y h*. Ainſi le ſon *y h* ſera équivalent au ſon *A*, parce que *y h* eſt au milieu de la corde *AM*, le ſon *y i* ſera équivalent au ſon *B*, parceque *yi* eſt au milieu de la corde *B M*, & auſſi *k e* ſera équivalent à *H*, parceque *k e* eſt au milieu de la corde *y h*, *M*.

Proportions.

Les ſons *A*, *y a*, formeront l'intervalle de quinte, parce que *y a* eſt au tiers de la corde *A M*.

A, *H* formeront l'intervalle de la quarte, parceque *H* eſt le quart de la corde *A M*.

A, *D* formeront un ton, parceque *D* eſt la neuvieme partie de la corde.

A, *C* formeront un ton moindre, (apotome chez les Grecs) parceque *C* eſt la ſeizieme partie de la corde.

A, *B* formeront le demi-ton mineur, (limma chez les Grecs ou dieſe) parceque *B* eſt la vingtieme partie de la corde.

Cette diviſion de la corde, fournit tous les intervalles en uſage dans la Muſique, ſavoir : les tierces majeures & mineures, les ſixtes, &c.

Maniere de retrancher un intervalle d'un autre.

Si l'on retranche un intervalle d'un autre, il reſte un nouvel intervalle ; car ſi l'on ôte une quarte d'une quinte, il reſte un ton.

EXEMPLE.

Pour retrancher une quarte d'une quinte, il faut prendre les nombres 3 & 2 pour correſpondre aux deux ſons qui forment la quinte.

On les poſe ainſi $\frac{2}{3}$; puis on prend les nombres 4 & 3 pour correſpondre aux deux ſons qui forment la quarte, & on les poſe ainſi $\frac{3}{4}$.

$$\frac{2}{3} \quad \frac{3}{4}$$

On multiplie 2 par 4, ce qui produit 8 ; puis 3 par 3, ce qui produit 9. Or ce qui reſte, après avoir retranché la quarte de la quinte, eſt l'intervalle appelé *ton*, dans la proportion de 8 à 9.

En retranchant deux tons d'une quarte, ce qui reſte eſt le dieſe ou *limma* des Grecs. De même, ſi l'on retranche le ton d'une tierce mineure, ce qui reſte eſt le *limma*.

Des Modes.

Toute la Muſique des Orientaux roule ſur douze modes principaux, appelés *Peres modes*, chacun d'eux, en a deux à ſes côtés, qui ſont appelés modes collatéraux. L'un eſt à l'aigu & l'autre au grave ; ainſi ces modes ſont au nombre de 36.

Les Grecs ne connaiſſaient point les modes collatéraux qui ont été

inventés en Perſe, & qui portent le nom des villes où ils ont été inventés.

Les Arabes en ont auſſi pluſieurs qui n'étaient pas connus des Grecs.

Les Perſans, ainſi que les Grecs, prétendent que chacun de leurs modes ont un caractere particulier.

Le *Raſt*, le *Nava* & l'*Ochaq* ſont propres à la guerre, & animent les ſoldats. Les Muſiciens Tartares, Turcs, Ethiopiens, &c. dont l'humeur eſt ſauvage, ne chantent gueres que ſur ces modes. Quand l'armée des Turcs part de Conſtantinople pour aller à la guerre, les hautbois, fifres & trompettes jouent ſur le mode *Raſt*. Les Perſans chantent ſur ce même mode les aïrs du *Schahnamé*, hiſtoire des anciens Rois de Perſe, remplie d'actions belliqueuſes & héroïques; quelquefois auſſi ſur le mode *Ochaq*, parce qu'on le chantait ainſi dans l'antiquité.

Les trois modes *Bouſelik*, *Huſeind* & *Iſpahan* ſont ſavans, les Compoſiteurs s'en ſervent pour les morceaux difficiles dans leur art. Huſſein Bigra, Roi de Perſe, préférait ces trois modes à tous les autres.

Les trois modes *Hidgaz*, *Zenghoule* & le *Babilonien* ſont joyeux & ſe jouent aux noces & aux feſtins. On les mêle aux modes guerriers, quand on revient triomphant. On dit que *Chahabbas*, Roi de Perſe, fut guéri par un concert, ſur le mode Babilonien, d'une maladie mortelle que la mélancolie lui avait cauſée. On nomma l'un de ces airs, l'air de la ſanté, *ſihhat nama*.

Les trois modes *Buzurk*, *Zireſkend* & *Rahouy* ſont triſtes; les Turcs s'en ſervent pour leurs romances amoureuſes, & dans leurs prieres pour les morts.

Les vingt-quatre collatéraux ſont à-peu-près de la même nature que ceux dont ils dérivent.

De la Meſure.

Elle eſt appellée *Eycaa* ou combinaiſon.

Ils en ont de vingt-huit ſortes.

On la bat ſur deux petites tymbales de cuivre, longues d'un pied, avec des bâtons de buis, nommés *nagarat*, ou bien ſur un inſtrument pareil à notre tambour de baſque, qu'ils appelent *dairé* ou *def*, & qu'ils battent avec les mains.

Le tems *a* eſt le plus petit de tous, c'eſt-à-dire, qu'il eſt impoſſible d'en compter un entre deux tems *a*, & c'eſt par le nombre de tems *a* qui entrent dans une meſure, qu'elle ſe compte.

b vaut deux *a*,

c en vaut trois,

d en vaut quatre,

e en vaut cinq, & eſt le plus long de tous.

Les tems qui ſe battent de la main droite ſont appelés *dum*, & ſe notent ainſi ×. Ceux que l'on frape de la gauche, ſont appelés *tek*, & on les note ∪.

Quand on bat deux tems *a*, tout de ſuite, renfermés entre trois chocs, dont les deux premiers ſe battent, l'un de la main droite, & l'autre de la main gauche. On appele cela *teka*, & on le note ainſi, —, par une petite ligne.

a peut ſe raporter à notre double croche.. 𝅘𝅥𝅯

b à notre croche ..... ♪

c à notre noire..... ♩

d à notre blanche..... 𝅗𝅥

& *e* à notre ronde..... 𝅝

Des Concerts Orientaux.

Pour qu'un concert ſoit régulier, il faut qu'il y ait au moins ſix ſortes d'inſtrumens; ſavoir:

L'aoud.

Les nay ou flûtes.

Le nefir ou demi hautbois.

L'aklac ou tambour à long manche.

Le Kanon ou ſiſtre.

Le kemantché ou violon, avec un *chantre* qui bat la meſure ſur deux petites tymbales de cuivre blanchi, couvertes de parchemin, & d'un pied de diametre; ou bien ſur un *dairé*.

Ce Muſicien a le premier rang dans le concert, (c'eſt notre Maître de Chapelle) & il décide ſur quel mode il lui plaît qu'on joue. Il en donne le ſignal en faiſant un chant compoſé tout de ſuite, ſur les ſept notes

notes du mode ſur lequel il veut que l'on joue. Il faut cependant qu'il appuie principalement ſur la premiere, ſur la dominante & ſur la finale.

Il chante enſuite quatre vers ſur ce mode, & il faut que les paroles ſoient de la nature du mode; car on ne ſouffrirait pas des paroles gaies ſur un mode lugubre.

Tous les joueurs d'inſtrumens écoutent le chantre, & imitent ſon chant ſur leurs inſtrumens.

Lorſque les quatre vers ſont finis, les inſtrumens exécutent une eſpece de ritournelle, qu'ils appellent *Pichreu*, & qu'ils jouent dans le même mode. Cette petite piece conſiſte ordinairement en un premier couplet, une repriſe & un refrein, après quoi le Chantre chante trois airs tout de ſuite, (toujours ſur le même mode) s'ils ſont petits, & du genre de ceux qu'on nomme *beſté*, & il n'en chante qu'un s'il eſt long, & du genre de ceux qu'on nomme *kiar*.

Ordinairement ils ſont de la compoſition du fameux Coya Abdelcader d'Iſpahan, qui en a compoſé plus de deux mille; on exécute encore pluſieurs morceaux dans le même mode, & le concert finit ſur ce mode.

Après un repos, on recommence ſur un autre mode, & ſi l'on veut que le concert ſoit long, on paſſe à un troiſieme; aucun concert ne dure plus que cela, & jamais on ne paſſe les trois modes.

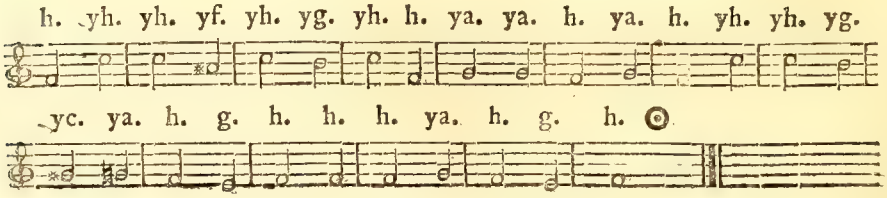
Piece Moresque pour la marche du Grand-Seigneur, qui ſe joue ſur les Fifres.

Elle eſt notée ſur le mode appelé Raſt, meſure double.

Piſchreu ou Retournelle pour la ſimphonie.

1er Couplet.	h	yh	yh	yf	yh	yg	yh	h	ya	ya	h	ya	h	yh	yh	yg	yc	ya	h	g
Refrein. . . .	h	h	h	ya	h	g	h	⊙	ya	yc	ye	yc	yc	ya	ya	ya	ka	yh	ka	yh
	ye	yc	ya	yc	ye	yc	ya	yc	ya	yc	yc	ya	h	ye	ye	yh	yc	yc	ya	yc
	ya	yc	ya	ya	yh	yh	ka	yh	ye	yc	ya	h	h	g	h	ya	g	h	ya	yc
	h	ya	yc	ya	yh	ka	yh	ye	ye	ya	yh	h	h	ya	h	ya	yc	h	ya	g
Repriſe. . . .	h	h	h	ya	h	g	h	⊙	yh	ka	ka	yh	yg	yc	ya	h	yh	ka	ka	yh
	yg	yc	ya	h	yh	yg	yc	yg	yh	ka	yh	yg	yh	yg	yh	ka	kc	yh	ke	kd
	ka	yh	ka	yh	⊙	yg	yc	ya	h	h	h	ya	yc	h	ya	g	h	h	h	ya
	h	g	h	yg	yh	ka	yh	yg	yh	ka	yg	yh	ka	yg	yh	ka	kc	ke	ka	kc
Refrein. . . .	yh	ka	yg	yh	yc	ye	ya	yc	yc	ya	h	yc	yc	ye	yh	⊙	ye	yc	ye	yc
	yc	ya	ya	ka	yh	h	yc	yc	ye	yh	ye	yc	ye	yc	ye	ya	ya	ke	ka	kc
	yh	ka	ye	yh	yc	ye	yc	yc	ya	ya	ka	ka	kc	yh	ye	yh	yc	ye	yc	yc
	ya	ya	yh	h	yc	yc	ye	⊙	yh	ye	yc	ye	yc	yc	ya	ya	⊙			

Traduction du premier couplet refrein, d'après le monochorde des Perſans, dont on vient de parler.



Piece pour les voix ſur le mode Raſt, meſure double.

C'eſt ce qu'on nomme un Kyar.

d h h ya h ya yc ya

Dattara dillillar dyr tannanny tanadir na. bis.

h yh ẏc ya yh ẏc ya yh ye yh ẏc

Dir dir tan tillillan Tanna dir dir tan

ya, yc, ya, h, ya, yc, ya, h ya, yc ya yc ya

Dir dir tany tillillany tanna dir dir tan

h ya ẏc ya h h, ya, ẏc, ya, ẏc, h, yh, ye, yc,

a ha hey y arem aha hēy dgēnem ah aha

ka, ka ẏc, h, h, ya ẏc yà, h, yh

ha he'y yar to' Schahi dgemm Dgay dos

h h ya ẏc, ya, h ⊙ d d g h h

coboule' allahy ⊙ Dōur on muſchaoüac

ya, h, ya, ẏc ya h ẏc ye yh ẏc ya

be' boü y ẓulfan meẓaghi on Sust oü

yc ka yh ẏc h h ya ya yc yc ya

dgane' on pest Taradum taradilla

ya h d d g h h ya, h, ya, yc, ya

dirna ahhanna Schougit ila Dyāvin

h ẏc ye yh, ẏc yc, yc, ka, yh, ẏc

Lacayton ſiha dgumala Sālmy

h h ya ya, yc, yc. ya ya, h.

taradum taradilla dirua.

Nous avons dit que les Orientaux avaient vingt-huit manieres de battre la meſure, ce qu'ils appelent *circulation*. Quand les Muſiciens Levantins donnent une chanſon à apprendre, ils écrivent ſeulement au-deſſus, ſur quelle meſure on la doit chanter, & croient qu'il n'eſt pas néceſſaire de marquer la valeur des notes, quand on ſait par cœur les circulations, ainſi que tous les Muſiciens du Levant les ſavent.

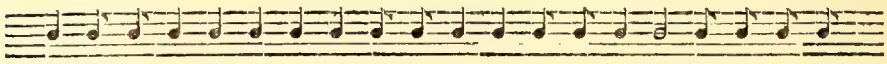
Nous donnerons quelques-unes de ces vingt-huit manieres de battre la meſure; elles ſuffiſent pour faire juger des autres.

Meſure Mokammer.

c bb c c c c c bb c c bb c c bb b b
× — × ∪ × × ∪ — × ∪ — × ∪ — —

Ce qui ſignifie

(*a*) Dum teka dum tek dum dum tek teka dum tek teka dum tek teka teka. Les tems qui ſont marqués par les lettres écrites au-deſſus, pourraient êrre notées ainſi à notre maniere.



Et répond ainſi à la meſure des anciens:

Un dactile, deux ſpondées, un dactile, un ſpondée, un anapeſte, deux pyrrhiques.

Meſure Semay.

Les Derviches ſe ſervent de cette meſure dans leurs danſes.

c bb c d c bb c d c bb c d c bb c d
× — × ∪ × — × ∪ × — × ∪ × — × ∪

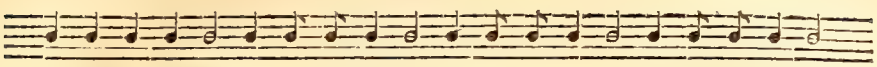
(*a*) Nous avons dit que,

Dum eſt le tems battu de la main droite.

Tek eſt le tems battu de la gauche.

Et *Teka* deux breves battues de ſuite entre trois chocs dont les deux premiers battus de la droite, & l'autre de la gauche.

Ce qui ſe noterait à notre maniere.



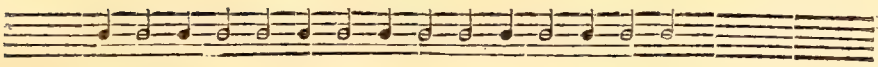
Et répond ainſi à la meſure des anciens:

Deux ſpondées, un trochée, un anapeſte, un trochée, un anapeſte, un trochée, un anapeſte & une céſure.

La meſure Doüyeck.

c d c d d c d c d d c d c d d
× ∪∪×∪×∪∪×∪×∪∪×∪

C'eſt-à-dire,



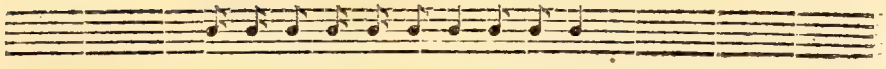
Et chez les Grecs:

Deux ïambes, deux trochées, un ſpondée, deux ïambes & une céſure.

La Meſure Doüyeck double.

a a b a a b c b b b a a b a a b c b b b
— × — × ∪ × × ∪ — × — × ∪ × × ∪

C'eſt-à-dire,



Et chez les Grecs:

Deux anapeſtes, un dactile, une céſure, &c.

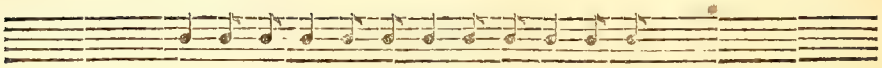
La Meſure Sofyan.

Quand les Religieux, prient publiquement pour le Roi, ils emploient cette meſure.

c ab c ab c ab c ab c ab

× —× —× —× —× —

C'eſt-à-dire,



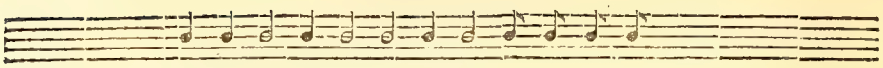
Chez les Grecs:
Quatre dactyles.

La Meſure Deur.

c c c c d d c dbb bb

××∪×∪∪××— —

C'eſt-à-dire,



Et chez les Grecs:
Un ſpondée, un trochée, un ſpondée, un trochée, deux pyrriques, &c.

De l'Aoud Indien.

Cet inſtrument reſſemble au luth, ſur lequel ſont marquées toutes les notes du grand ſyſtême de deux octaves que nous venons de voir.

Les Indiens ont inventé cet inſtrument à cinq cordes, ſur lequel le ſon de chaque corde touché à vuide, eſt égal au ſon des trois quarts de la corde voiſine, c'eſt-à-dire, accordée à la quinte, ils ont lié les cordes deux à deux, afin que ſi en jouant il ſe caſſait une corde, ils ne fuſſent point interrompus.

La premiere ou chanterelle eſt... *re b*
La ſeconde..... *la b*
La troiſieme..... *mi b*
La quatrieme..... *ſi b*
La plus baſſe..... *ſa*

Il s'enſuit de-là, que la groſſeur de la quatrieme doit être égale aux trois quarts de la baſſe; la troiſieme égale aux trois quarts de la quatrieme, & ainſi du reſte. Enſorte que ſi l'on ſuppoſe l'épaiſſeur de la baſſe égale à 256, l'épaiſſeur de la quatrieme ſera égale à 192, la troiſieme à 144; la ſeconde à 108, & la chanterelle à 81. Alors la baſſe ſerait trop grave, & la chanterelle trop aigue, ce qui la ferait caſſer. Mais pour remédier, ils accordent la double troiſieme du côté de la baſſe, à l'octave grave de la même troiſieme, puis acordent la ſeconde à la quarte de la troiſieme grave, puis la chanterelle à la quarte de la ſeconde. Quoique cet inſtrument n'ait point de touche ſur ſon manche, on en ſuppoſe ſept, dont chacun a un nom particulier, qui eſt auſſi le nom du mode, dont cette touche eſt la *note finale*. (*Voyez dans la planche précédente la figure du manche de l'Aoud.*)

Sefieddin, l'un des Auteurs Perſans, dit que la quinte & la quarte étant ſonées, ont une reſſemblance de ſons, ſi l'on entend d'abord la quinte à l'aigu, & enſuite au grave, ce qu'il prouve en diſant: *y h* étant égal à *a*, c'eſt-à-dire à l'octave, & *h* formant avec *y h* une quinte, donc lorſque la quarte *h a* eſt entendue, il ſemble que l'on entende la quinte *h*, *y h*.

CHAPITRE XX.

De la Muſique des Arabes.

La Muſique a fait dans tous les tems les délices des Orientaux; mais particuliérement des Arabes, qui, nés avec une oreille délicate, goûtoient les douceurs de la mélodie, tandis que nous n'avions que des cris barbares. Ces peuples déja fameux par leurs livres d'Hiſtoire, d'Aſtronomie, de Médecine, par leurs romans même, tandis que nous étions enſévelis dans l'ignorance, nous ont encore précédé dans cet art: la Muſique avait pour eux tant de charmes, qu'on voyait le vil artiſan & le Souverain la cultiver avec le même goût. Ces Califes ne dédaignaient point de s'adonner à cette douce étude. Abou-Giâfer-

Haroun, de la maiſon des Abbaſſides, aima ſinguliérement la Muſique. Il a même laiſſé quelques airs de ſa compoſition, qui jouiſſent encore aujourd'hui, parmi les Muſiciens Orientaux, de la plus grande célébrité. Ishac, fameux joueur de luth, s'eſt s'acquit, par ſes talens, une gloire immortelle. Le calife Haroun el Raſchid, dépouillant devant lui la fierté des ſouverains, l'admit dans ſa plus ſecrette intimité, & le fit compagnon de tous ſes plaiſirs. Emiran Schah, fils de Tamerlan, avait toujours auprès de lui un Muſicien nommé Kathab el Mouſſouly, qui manioit également bien les inſtrumens à cordes & les inſtruments à vent; il jouait du rebab (*Paudore*) du ôud (luth) du ſanj (pſaltérion) du tambour (mandoline) du naï (*flûte à bec*) & du mizmar (flûte) avec une facilité merveilleuſe. Abou Naſſar Mohamed, ſurnommé el Farabi, parce qu'il était de Farab, dont le vaſte génie embraſſa & approfondit à la fois tant de ſciences, ne ſe contenta point d'être Médecin, Aſtronome, Grammairien; il fut encore excellent Muſicien. Il n'avait d'autre inſtrument que des morceaux de bois qu'il joignait enſemble, & ſur leſquels il tendait des cordes. C'eſt avec cet inſtrument qu'il trouvait l'art de charmer ceux qui l'écoutaient, & de faire paſſer dans leurs amès les diverſes paſſions dont il ſemblait tour à tour agité. On l'a ſurnommé, avec raiſon, l'Orphée de l'Arabie.

« L'emploi de la Muſique, diſent les Arabes, en prouve l'excellence; » nos Imans, compagnons des génies céleſtes l'emploient dans nos moſ- » quées aux lectures ſacrées du Koran, à l'exemple de Daoud (*David*) » (puiſſe l'Etre Suprême le combler de ſes faveurs,) qui chantoit lui- » même ſes cantiques au ſon de la harpe.

« Le pilote vigilant, l'œil ſur la bouſſole & la main au timon du navire, » chante pendant la nuit pour charmer l'ennui d'une longue veille; tandis » que le matelot grimpant ſur les cordages, où occupé à ployer la voile, » ne s'émeut point du danger qu'il court, & ſiffle ſa chanſonnete.

« L'impie magicienne uſe d'une eſpece de chant dans les paroles myſ- » térieuſes qu'elle profére. C'eſt par le ſecours d'une Muſique barbare » & inconnue qu'elle rappele à la vie, le moribond abandonné des » Médecins. Ses accens magiques ont la vertu de réunir, d'échauffer, » de ranimer la froide cendre des morts, & d'étonner nos yeux par » l'apparition de mille objets fantaſtiques. Le robuſte Chamelier, comp-

» tant

» tant pour rien la fatigue d'une pénible route, s'amuſe à chanter; ſa » Muſique ſimple & naïve réjouit la caravanne, & accélére le pas lent » de ſes chameaux.

» L'oiſeleur ruſé fait uſage d'une Muſique qui imite le chant varié des » oiſeaux, trompés, ſéduits par les appeaux qu'il fait entendre pendant » le ſilence de la nuit, le ſauvage francolin & la timide perdrix viennent » ſe rendre dans les filets que ſa main leur a tendus.

» Le berger nonchalamment couché à l'ombre d'un palmier, joue du » ruſtique heiraât (*eſpece de flageolet*) & charme ſes moutons par ſa » douce mélodie. Il leur inſpire l'amour & le deſir créateur de perpé- » tuer leur eſpece.

» Enfin la tendre mere appaiſe les vagiſſemens du nourriſſon qu'elle » allaite, & parvient à l'endormir en chantant ».

Il ſuffit d'avoir parcouru quelques manuſcrits arabes pour y trouver l'éloge de la Muſique & des merveilleux effets qu'elle a produits chez eux. Tous leurs livres ſont pleins d'hiſtoires vraies ou fabuleuſes que chaque auteur a accommodées au génie de ſa nation, toujours amoureuſe de figures & d'hyperboles outrées. Pluſieurs ſavants ont eu connoiſſance du pouvoir que les Arabes attribuoient à leur Muſique, mais aucun d'eux ne nous a fait connoître, ni les régles de leur chant, ni le genre de leur mélodie, c'eſt cependant ce que nous oſons faire aujourd'hui; nous formons, il eſt vrai, un deſſein téméraire, nous entrons dans une carriere où perſonne ne nous a précédé, & où nous n'apercevons aucune trace: que le deſir de plaire & d'être utiles nous ſerve de bouſſole!

La Muſique eſt appellée par les Arabes, *ilm el edwar*, c'eſt-à-dire la ſcience des cercles; parce qu'ils ont coutume de placer leurs airs dans des ronds.

Elle eſt diviſée, ſelon *Ali Reïs-ibn Sina*, vulgairement *Avicenne*, en deux parties, le *têlif* (compoſition) & l'*ikâa* (chûte des ſons.) Le *têlif* eſt la Muſique conſidérée dans la mélodie des ſons, & l'*ikâa* eſt la ceſſation (*a*) meſurée de cette mélodie.

La Muſique des Arabes eſt compoſée de modes ou phraſes harmoniques; qu'ils appellent du nom de certains pays de princes, ou enfin

(*a*) Cette ſeconde partie ne regarde que la Muſique inſtrumentale.

de quelques grands hommes qui ont illuſtré leur patrie, ſoit par leurs talens, ſoit par leurs vertus. On compte quatre modes principaux nommés *Ouſſoul*, racines. Comme les Arabes ont reçu ces modes des Perſans, ils en ont auſſi adopté les noms.

Raſt ou droit eſt le premier.

Irak ou mode de Chaldée le ſecond.

Zirafkend eſt le troiſieme.

Et *Isfehan* ou mode de la capitale de Perſe le dernier.

Les philoſophes Arabes aſſurent que les ſons du mode *irâk* remuent les paſſions, & portent le trouble dans l'ame; & que ceux du *ʒirafkend* allument dans les cœurs le feu de l'amour.

Ces quatre modes ont huit dérivés appellés *fouroû*, Rameaux. Le mode *raſt* a pour dérivés, les modes *ʒenkela* & *îſchak*; l'un ſignifie en Perſan, une ſonnette, & paſſe pour le mode le plus mélodieux; l'autre eſt le mode de l'amour. Du mode *îrak* dérivent *le maiah* & *l'abou Seléik*, qu'on croit être le nom d'un fameux Muſicien.

Les dérivés du mode *ʒirafkend*, ſont le *Bouzrouk* & le *réhavi*. Bouzrouk eſt le nom d'un roi de Perſe, de la famille des Iſmaéliens, qui commença à régner l'an de l'hégire 518, de J. C. 1124. Le réhavi eſt mis au rang des premiers modes dérivés par les Muſiciens Orientaux.

L'Isfehan a pour dérivés le *Noui* & le *Houſſein*; le premier ſignifie le gazouillement des oiſeaux; le ſecond eſt ainſi nommé du nom d'*Houſſein*, fils d'Aly, qui fut tué l'an 61 de l'hégire, Prince que les Perſans ont mis au rang des Martyrs, & dont ils célébrent tous les ans la mort par des pleurs & des lamentations. Le mode d'*Houſſein* eſt le plus uſité parmi les Turcs.

Les Arabes placent, après les huit modes *fourôu*, ſix modes mixtes ou compoſés: qu'on nomme en Perſan *evaʒat*.

Le premier ſe forme des modes *raſt* & *irak*, c'eſt le *nevrouʒ*, ce qui ſignifie un nouveau jour. C'eſt le premier de l'année Perſanne, qui arive le jour de l'equinoxe du printems.

Le *ſchehenaʒ* eſt compoſé des modes *ʒirafkend* & *isfehan*; ſon mouvement eſt doux & gracieux.

Le *ſelmeck* ſe forme du *bouʒrouh* & du *ʒenkéla*. Sa mélodie eſt douce.

Le *ʒerkeſchi* eſt compoſé des modes *rehavi* & *hoſſein*. *Zerkeſchi* ſignifie une étofe tiſſue avec des fils d'or, pour marquer la beauté & la richeſſe de ſa mélodie.

L'higiaz ſe forme du *maiah* & de l'*abou ſéléik*. *Higiaz* eſt l'Arabie pétrée ou pays de la Mêque. Il exiſte une chanſon Arabe qui compare ce mode à un rayon de miel, à cauſe de la douceur de ſes ſons, & qui dit auſſi qu'il inſpire la gaité.

Des modes *noui* & *iſchak* ſe forme le mode *gouſcht*, qui ſignifie une timbale d'airain.

On compte encore ſept modes qui ſont appelés *bouhour*, c'eſt-à-dire, *Mers*. Les Arabes, par un jeu de mots particulier à leur langue, comparent la difficulté de ſavoir bien ces modes à celle de nager dans une mer orageuſe; ces ſept *bouhours* ne ſont autre choſe que ſept phraſes muſicales, dont la premiere commence par le premier intervalle, la ſeconde par le deuxieme, &c.

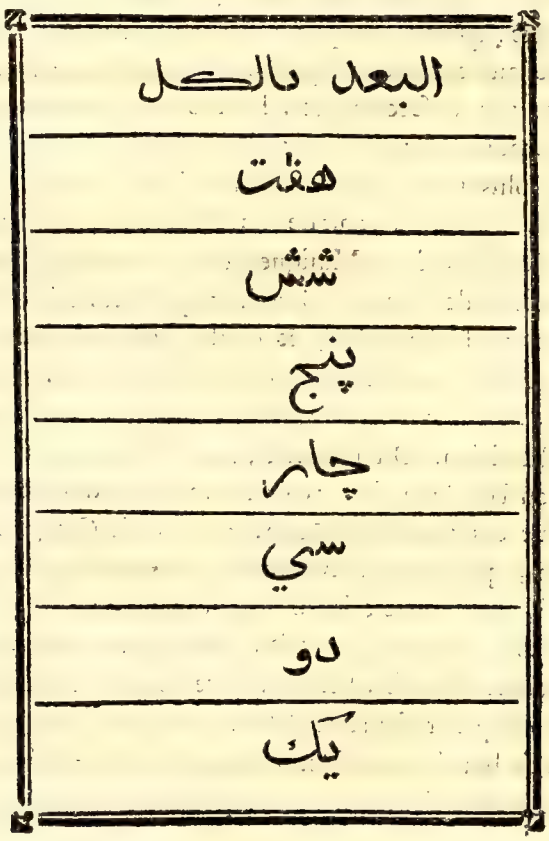
Ces intervalles ſe nomment *ghiah* en Perſan. Ils les joignent à leurs noms de nombre, qui ſont *iek*, *dou*, *ſi*, *char*, *penj*, *ſchech*, *heft*: Un, deux, trois, quatre, cinq, ſix & ſept. De façon qu'ils appelent *iek-ghiah* le mode qui commence par le premier intervalle, *doughiah* celui qui commence par le ſecond, &c. Le mot *doughiah* nous rappele un paſſage que nous avons vu dans l'Hiſtoire de Tamerlan, compoſée par *Ahmed ibn Arabſchah*, le plus partial & le plus fleuri des Hiſtoriens. Il raconte que les habitans de *Giorgian*, capitale du *Kouarazm*, s'adonaient particuliérement à la Poéſie & à la Muſique, & qu'il était paſſé en proverbe que lorſque les enfans de *Giorgian* jettaient quelques cris dans leur berceau, c'était dans le mode *doughiah*, & qu'ils pleuraient en Muſique.

Celui qui poſſede parfaitement tous les modes ou phraſes muſicales, dont je viens de donner une légere idée, paſſe parmi les Orientaux pour un excellent Muſicien. On l'admire, on le fête, il eſt admis dans tous les concerts où l'on joue ſans avoir de muſique devant les yeux, parceque chacun ſait ces modes par cœur. « Tel était *Cathab el Mouſſouli*, ou » le Ninivien, qui chantait avec une égale facilité, les modes dont nous » avons parlé, c'eſt-à-dire, les *Ouſſoul* (racines), les *fourâ* (rameaux), » les *évazat* (tons compoſés), & les *ghiah* (intervalles), il trouvait avec » une facilité merveilleuſe, l'embouchure des inſtrumens à vent. Souflait-» il dans un ſimple roſeau, il faiſait taire les plus habiles Muſiciens. » Portait-il à ſa bouche une flûte à bec, Ishac eût briſé ſon luth en en-» tendant les ſons qu'il en tirait. Son ſouffle animait, faiſait parler ſon

» inſtrument. Il touchait le cœur en charmant l'oreille. On tendait le » dos en ſe courbant pour mieux l'entendre. Le luth même ſemblait » incliner ſon chevillier. Il joignait à cela un grand talent pour compoſer » de beaux airs de Muſique ».

Le mode Arabe a ordinairement neuf lignes qui ſont appelées *ſouthour*; on les multiplie juſqu'à onze, douze & même davantage, lorſqu'il a plus de ſept notes d'étendue. Il faut obſerver que les Arabes ne comptent point les lignes de leur Muſique, mais les intervalles, & que les neuf lignes ordinaires ne forment que huit intervalles, dont le plus haut eſt occupé par ces mots, *el bôud bil koull* intervalle dans tous les tons. Nous allons actuellement tracer la figure du mode Arabe, telle que nous l'avons trouvée dans un ancien manuſcrit.

Figure du mode Arabe.



Les lignes du mode ſont tracées avec différentes couleurs, ainſi que le nom de nombre qu'on voit au-deſſus. Le plus bas eſt *iek*, l'autre *dou*, *ſi*, *tchar*, *pendga*, *ſchesch*, *heft*. C'eſt-à-dire, un, deux, trois, quatre, cinq, ſix, ſept. Les Arabes ont eu le ſoin d'indiquer quelle devait être la véritable couleur de chacun de ces mots, & celle de la ligne qui ſe trouve au-deſſous.

Iek doit être verd, couleur d'année.

Dou ſera d'un rouge couleur de roſe.

Si d'un bleu ſemblable à l'ariſtoloche.

Char ſera peint de couleur de violette.

Penj doit être d'un jaune ſemblable à la plante nommée camomille.

Schech d'un noir d'ambre.

Heft d'un bleu clair.

Les Arabes, ayant reçu la Muſique des Perſans, ont adopté les noms de leurs intervalles; cependant ils ont ſubſtitué quelquefois aux noms Perſans les lettres de l'alphabet Arabe, ſelon l'ordre ancien.

Valeur numérique. Raport des lettres Arabes aux nombres Perſans.

1	ا	alif	*au lieu de* iak.
2	ب	be	dou
3	ج	gim	ſi
4	د	dal	char
5	ﻫ	hé	penj
6	و	waw	ſcheſch
7	ز	zaïn	heft.

La gamme Arabe eſt néceſſairement liée à ce qui précéde, & on ſera ſans doute étonné du raport qui ſe trouve entr'elle & la gamme Italienne. Ce rapport eſt ſi frappant, qu'il ſuffit d'avoir des yeux pour s'en con-

vaincre, en ne faiſant attention qu'aux lettres initiales de chacun des mots. La gamme, comme on ſait, eſt une table ſur laquelle on apprend les juſtes intonations des notes de la Muſique. Les Arabes l'appelent *dourr mofaſſal*, c'eſt-à-dire, *perles ſéparées*.

GAMME ARABE.

ا م ل	alif	mim	lam	A.	mi	la
ب ف س	be	fe	ſin	B.	fa	ſi
ج ص د	gim	ſad	dal	C.	ſol	do (*a*)
د ل ر	dal	lam	re	D.	la	re
ه س م	he	ſin	mim	E.	ſi	mi
و د ف	waw	dal	fe	F.	ut	fa
ز ر ص	zaïn	re	ſad	G.	re	ſol.

Rapports des lettres Arabes aux notes de notre muſique.

Ainſi la lettre ا *alif* répond à la note *la*,

ب *be* . . . . . *ſi*,

ج *gim* . . . . . *ut*,

د *dal* . . . . . *re*,

ه *hé* . . . . . *mi*,

و *waw* . . . . . *fa*,

ز *zaïn* . . . . . *ſol*.

(*a*) *Do*, en Italien, ſignifie *ut*.

Nous croyons avoir aſſez clairement expliqué le rapport qui ſe trouve entre nos notes & les intervalles du mode Arabe. Ainſi l'intervalle le plus bas nommé indiſtinctement *iek* ou *alif*, ſera l'intervalle du *la* ; celui de *dou* ou *be* ſera celui de la note *ſi*, &c.

Les Arabes n'ont point de notes proprement dites, mais des lettres initiales qu'ils placent dans les interlignes de leurs modes, pour indiquer au Muſicien, l'intervalle dans lequel il doit commencer les différens tons qu'il doit parcourir, la tenue des ſons, les pauſes, la viteſſe ou la lenteur qu'il doit employer dans les différens morceaux de chant, & enfin le ton par lequel il doit finir.

La différente couleur n'eſt pas moins eſſentielle, ſelon les Muſiciens Arabes, dans les abréviations que nous allons tracer, que dans les lignes des modes.

TABLEAU des abréviations de la Muſique des Arabes.

ABRÉVIATIONS. Cette lettre eſt toujours de la couleur de la ligne ſur laquelle elle eſt poſée.		
م pour	مأخذ	*Makhadz*, intervalle de la première note.
Rouge صعد	صعود	*Sôoud*, élévation.
R. تر	ترتيب	*Tertib*, dégré, ou note.
R. اصعد	صعود للاسراع	*Soôud lileſrâ*, élévation avec vîteſſe.
Jaune ھ	هبوط	*Houbouth*, deſcente.
J. تر	هبوط بالترتيب	*Houbouth bil tertib*, deſcente graduée.

R. سريعا سر *Seriân*, vîte.

J. ♦ هبوط بالاسراع *Houbouth bil eſrâ*, deſcente avec vîteſſe.

R. طفر ظ *Thafr*, ſaut.

J. عفق ع *Afk*, marche rapide.

R. ركز ركز ركز *Rikz*, dernière note de l'air.

On ſera ſans doute curieux de connaître quelle eſt la méthode des Arabes dans l'emploi qu'ils font de ces lettres initiales, & quelle eſt leur maniere de les chanter.

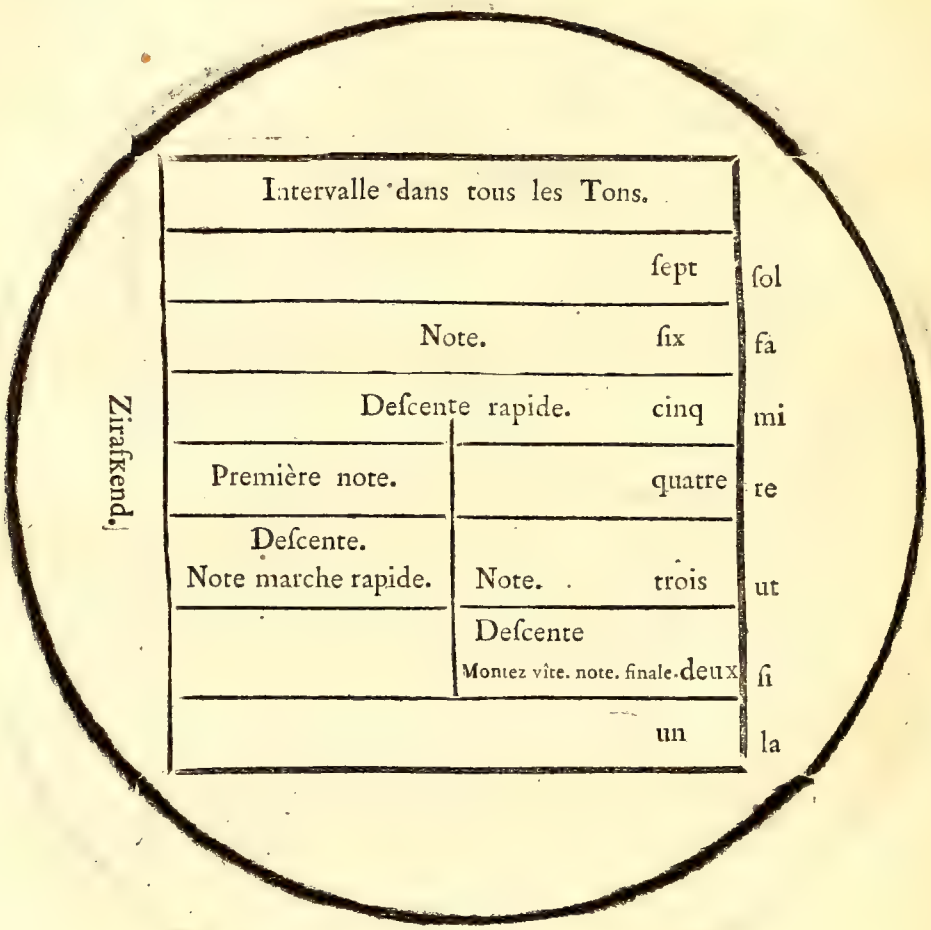
Nous allons joindre ici deux morceaux de Muſique Arabe qui éclairciront tout ce que nous avons dit juſqu'ici. L'un eſt le mode *zirafkend*, & l'autre eſt un des modes compoſés, nommé *hidgiaz* ou mode de l'Arabie pétrée.

Ces modes, nous le répétons encore, ne ſont que des phraſes harmoniques, dont le chant flate peu nos oreilles, tandis qu'il charme celle des Orientaux. Il ne faut pas s'imaginer que les accompagnemens puiſſent lui prêter quelques agrémens. Les Arabes ne connaiſſent point la ſcience des accords. On n'emploie dans leurs concerts que le *motévaïm* ou *naghmé vahidé*, c'eſt-à-dire, l'uniſſon ; & leurs plus beaux acompagnemens ne conſiſtent qu'à jouer à l'octave. Il faut pourtant avouer que quelques Muſiciens Arabes, en pinçant leurs inſtrumens, font réſoner toutes leurs cordes pour faire plus de bruit ; mais c'eſt ordinairement ſans avoir égard à la proportion des tons, ni à la juſteſſe des accords. C'eſt à-peu-près ainſi que nos virtuoſes Savoyards font entendre éternellement les ennuyeux bourdons de leurs vieles.

دائرة

L'explication de *Schemſeddin* el *Saïdavi* el Dimeſchki ſe trouve à la page ſuivante.

Cercle du Mode zirafkend.



Explication tirée du manuſcrit Arabe de Schemſeddin el Saïdavi el Dimeſchki.

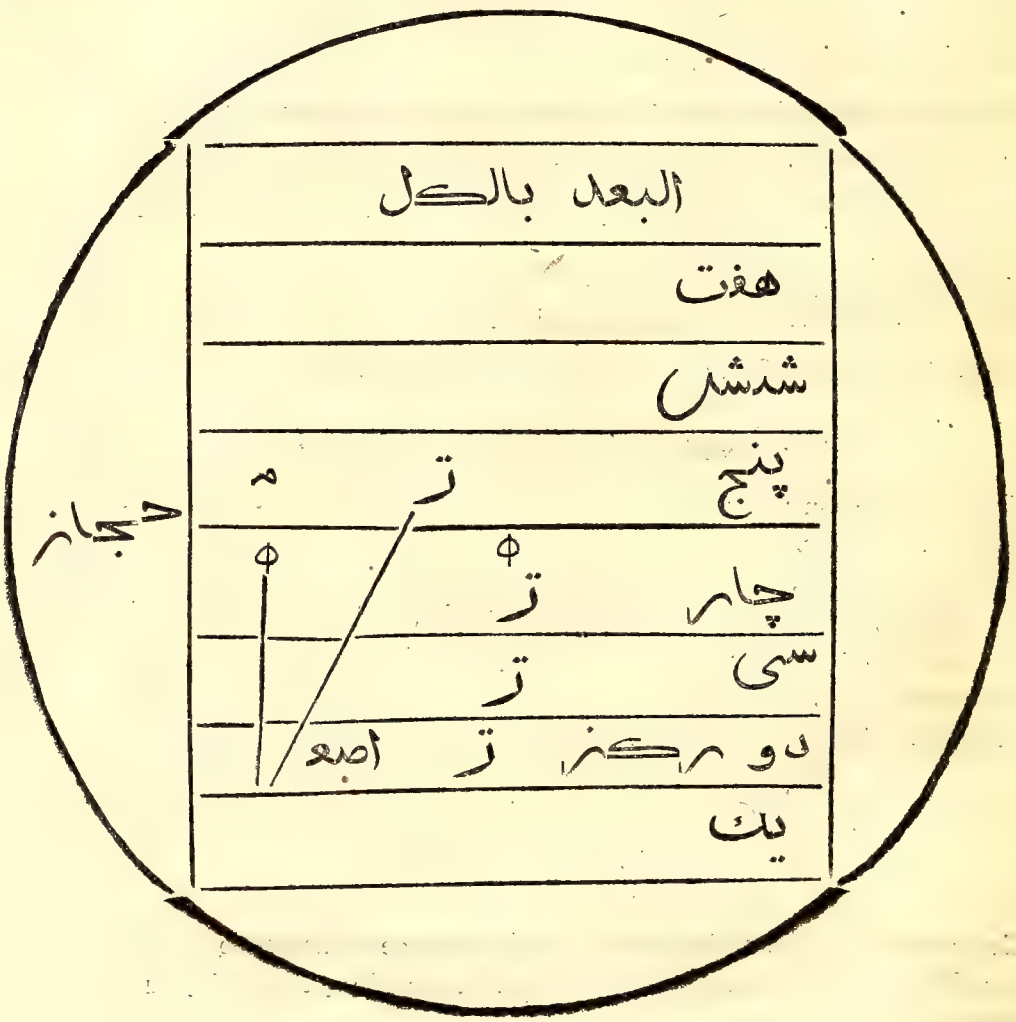
Prenez le ton dans l'interligne *giar* ﻗ *makhadz*, premiere note.
Deſcendez (φ) *houbouth*, deſcente.
A l'intervalle *ſi* ﺯ *tertib*, degré, note.
Allez promptement de-là ﻙ *afk*, marche rapide.
Au ton *ſcheſch* ﺯ *tertib*, note.
D'où vous deſcendrez vîte (φ) *houbouth bil eſrâ*, deſcente rapide.
A l'interligne *dou*.
Vous retournerez vîte ﻉﻭﺩ *ſoûd bil eſra*, élévation rapide.
A l'intervalle *ſi* ﺯ *tertib*, degré, note.
Et vous deſcendrez (φ) *houbouth*, deſcente.
Au ton *dou* où vous *finirez* ﺭﻛﺯ rikz, note finale.

Explication françaiſe du mode Zirafkend.

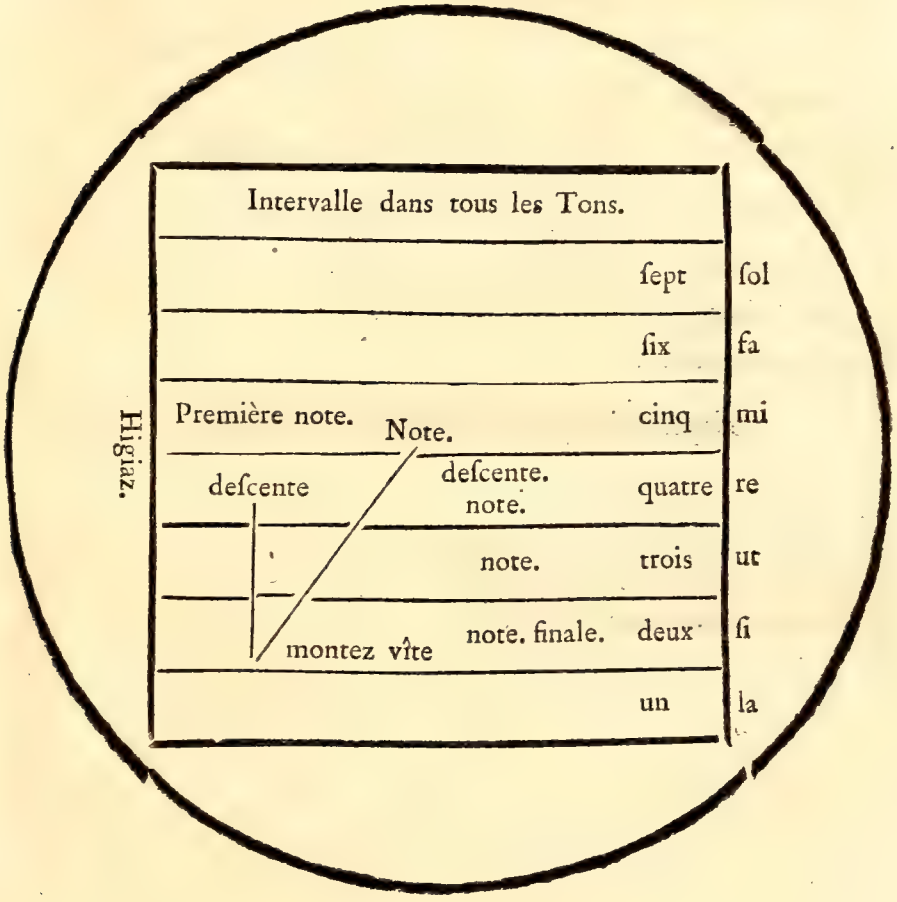
Prenez votre ton en *re*.
Deſcendez à l'*ut*.
Delà paſſez au *fa*.
Et deſcendez par toutes les notes avec vîteſſe au *ſi*.
Où vous ferez une pauſe.
Remontez à l'*ut*.
Finiſſez au *ſi*.

Ces paroles ſont tirées d'un hymne en l'honneur de Mahomet compoſé par un Poëte Arabe, nommé ſeulement par *Schemſeddin el Babiiy*, ou le Babylonien.

دايرة الحجاز



Cercle du Mode higiaz.



Explication tirée du même manuſcrit de Schemſeddin.

Prenez votre ton dans l'intervalle *penj* مخذ *makhadz*, premiere note.
Deſcendez vîte (φ) *houbouth bil eſrâ*, deſcente avec vîteſſe.
Par tous les tons à l'intervalle *dou*.
D'où vous monterez vîte صعود *ſoôud bil esrâ*, élévation rapide.
A l'intervalle *penj* ترتيب *tertib*, degré, note.
Redeſcendez vîte (φ) *houbouth bil esrâ*, deſcente rapide.
En parcourant tous les tons ترتيب *tertib*, degré, note.
A l'intervalle *ſi*, où vous reſterez quelque tems.
Et vous finirez زيركش *rikz*, finale.
Dans l'interligne *dou*.

Explication françaiſe du mode higiaz.

Prenez votre ton en *mi*.
Deſcendez vîte par tous les tons au *ſi*.
D'où vous remonterez vîte au *mi*.
Deſcendez encore avec vîteſſe à l'*ut*.
Où vous obſerverez un point d'orgue.
Et vous finirez au *ſi*.

On ſera peut-être bien aiſe que nous donnions les propres paroles qu'un Muſicien Arabe a employées dans une occaſion toute ſemblable. Voici comment il s'exprime :

« Je mets ici comme le ſceau de cet ouvrage, une priere au Pro-
» phete Magnifique, digne objet de nos louanges. Puiſſe l'Etre Suprême
» le combler de ſes faveurs, & lui faire entendre durant l'éternité,
» le chant de la Tourterelle & du Roſſignol ! »

Des Inſtrumens Arabes. (*a*)

Les Arabes ont un grand nombre d'inſtrumens que nous ne pouvons point eſpérer de connaître, à moins qu'on ne retrouve le précieux manuſcrit que M. Petit de la Croix avait pris la peine de compoſer, lorſqu'il était en Orient, avec la figure des inſtrumens deſſinée par lui-même. Ce livre aurait ſans doute jetté quelque jour ſur un paſſage fort obſcur, du livre intitulé *Reſſaï akhuan el Safa*, ou Traité des freres Sophis, dont *Aboubekr ibn Schirvan* nous a donné l'abrégé, il s'agit du merveilleux inſtrument de Farabi, auquel on a attribué les mêmes propriétés qu'à la lyre d'Orphée. Cet inſtrument eſt nommé *khaſchbat*, ce qui ſignifie en Arabe des morceaux de bois. Je me fais un plaiſir de tracer ici la fabuleuſe hiſtoire où il eſt parlé de cet inſtrument ſingulier & inconnu.

Iſmaïl Sahib, Viſir du Sultan, *Fekreddoulé*, avait raſſemblé chez lui une troupe d'excellens Muſiciens. Il ſe préparait à entendre un magnifique concert ; on allait faire le ſignal accoutumé pour commencer, & donner le premier coup d'archet, quand on vit paraître à la porte de la ſalle un homme inconnu, dans l'ajuſtement le plus extraordinaire. Ses babouches grimaçantes & rapetacées en cent endroits, échapaient de ſes pieds. Sa robe déchirée n'était qu'un aſſemblage de vieux lambeaux de toutes les couleurs ; mille morceaux verds, jaunes, rouges, bleus en formaient un arc-en-ciel diverſement coloré. Sahib reçut pourtant cet homme ſingulier avec politeſſe, & le préſenta aux Muſiciens ; ceux-ci le prierent de leur montrer ce qu'il ſavait faire, & de leur donner un échantillon de ſes talens. Alors Farabi, (car c'était lui qui avait emprunté ce dégui-

(*a*) On trouvera un Chapitre ſur les Inſtrumens Arabes à la fin du Livre II. Nous l'avons tiré d'un Voyage en Arabie qui ne nous eſt connu que depuis l'impreſſion de notre 1er. Livre.

ſement pour n'être point connu) tire des morceaux de bois (khaſchbat) de ſa poche qu'il joint enſemble, & ſur leſquels il tend des cordes. Cet inſtrument étant accordé, il chante en s'acompagnant lui-même un morceau de ſa compoſition. Voici l'endroit où commence le merveilleux de cette hiſtoire. Au mouvement léger & agréable de ſa Muſique, tout le monde ſe met à danſer & à rire à gorge déployée. Farabi change de ton. Ses ſons tendres inſpirent la douleur, la triſtéſſe ſe répand ſur tous les viſages, & l'attendriſſement dans tous les cœurs. Il paſſe ſoudain dans un autre mode. A ſa mélodie douce & ſomnifère, les auditeurs ſentent leurs yeux s'appeſantir, bâillent, étendent les bras, & ſuccombent enfin au ſommeil. Nous nous hâtons de finir cette hiſtoire, de peur d'endormir à notre tour, ceux qui prendront la peine de nous lire, & nous allons joindre ici une deſcription abrégée des inſtrumens les plus uſités, dont nous avons pu avoir quelque connaiſſance.

Le Rebab reſſemble parfaitement à l'inſtrument que nous nommons *pandore*. Le corps de cet inſtrument a la forme d'une tortuë; le manche en eſt rond, il a trois cordes de crin droites & non treſſées. On en joue avec un archet, & on le tient ſur les genoux avec un appui ſemblable à celui de nos contre-baſſes.

Le tambour eſt une eſpece de mandoline dont le manche eſt très-long. Le corps de l'inſtrument eſt petit, la table en eſt ſans ouverture. On aperçoit ſeulement une ouïe ronde & fort étroite qui eſt pratiquée ſur un des côtés. On compte ordinairement deux eſpeces de tambours. Le grand n'a que deux cordes de laiton treſſées, montées l'une à la quinte de l'autre; mais il a juſqu'à cent *déſſatein* ou touches pour varier les tons en démanchant. Le petit, au contraire, n'a que treize touches. Ses cordes de laiton uni, ſont triplées, de façon que trois de ces cordes montées à l'uniſſon, ſont à la quinte des trois autres. On le pince avec l'écorce du bois de cerifier, ou avec une plume.

Le douff eſt le même que le tambour de baſque. Il eſt compoſé d'un cercle ſur lequel eſt tendue une membrane. Pluſieurs petites ouvertures ſont pratiquées autour de ce cercle, dans leſquelles on attache de légers grelots de cuivre. Les Arabes, inventeurs de cet inſtrument, l'ont communiqué aux Eſpagnols, qui l'ont nommé *adoufe*, & les Baſques l'ont ſans doute reçu de ces derniers.

Le

Le ſanj & le kanoun reſſemblent à nos pſaltérions. Leur forme eſt triangulaire. La table a ordinairement deux ouïes ; les écliſſes en ſont épaiſſes, leurs cordes ſont de laiton ou de boyau. On les pince avec des doigtiers.

Le naï eſt une flûte ; le corps de l'inſtrument eſt de roſeau, & l'embouchure de corne. Il a des trous, mais il n'a point de clefs. C'eſt au ſon de cet inſtrument que danſent les Derviches. Deux ou trois Muſiciens jouant du naï ſont placés ſur une galerie qui regne autour de la Moſquée. L'Iman ſe met au milieu de ſes Derviches, & donne le ſignal ; alors ils font la pirouette au ſon des flûtes avec tant d'agilité, que l'œil ne peut les ſuivre. L'Iman fait encore un ſigne, & les Derviches s'arrêtent à l'inſtant ſans faire aucun mouvement, & reſtent dans la même attitude, ſi bien qu'on les prendrait pour des ſtatues.

Le *berbeth* eſt le même que le βάρβιτον, barbiton des Grecs. C'eſt ainſi que les Perſans ont nommé le luth des Arabes, parce que la partie inférieure de cet inſtrument a la forme du ventre de l'oie. Quelques auteurs aſſurent qu'il a ſix, ſept, & même quatorze cordes ; mais il n'en a que quatre, ſelon le ſentiment d'Avicenne, & reſſemble à l'inſtrument que nous allons décrire.

Le *ôud* ou *âoud* eſt le même que le luth. Les Arabes prononcent avec leur article *elaoud*. Les Eſpagnols ont retranché la premiere lettre, & prononcé *Laoud*. Les Italiens ont acommodé ce mot à la douceur de leur langue, ils ont dit *liout* ; & nous l'avons reçu de ces derniers en prononçant *luth*.

Les Arabes, amoureux de cet inſtrument, nous ont tracé dans un de leurs manuſcrits, les proportions exactes du *oud*. Ils ont même pouſſé leur minutieuſe exactitude, juſqu'à nous apprendre le nombre de fils de ſoie qui doivent compoſer les cordes, ou en déterminer la différente groſſeur.

La longueur du *ôud* doit comprendre une fois & demie ſa largeur ; ſa profondeur doit faire la moitié de la largeur de la table, & le *âmoud* ou manche ne doit avoir que le quart de la longueur de l'inſtrument. Il faut que la table en ſoit mince, & que le bois en ſoit dur, & réſonant, lorſqu'on le frappe.

Cet inſtrument n'a ordinairement que quatre touches ou ligatures vers le *ôunk* ou bout du chevillier. Il n'en a point abſolument en montant vers le *mouſchth*, ou chevalet. On place dans l'intervalle qui avoiſine le chevillier, la ligature du *ſebbabé* (doigt index), un peu plus loin celle

du *vaſti* (doigt du milieu), à la moitié de la diſtance ordinaire, celle du *binſir* (doigt anulaire), & enfin à la ſuite, tirant toujours vers le chevalet, celle du *khinſar* (doigt auriculaire). Il eſt bon d'obſerver que tous les intervalles forment à-peu-près un ton, excepté celui du *binſir* qui n'a qu'un demi-ton.

Le *ôud* a quatre cordes, le *ʒir* ou chanterelle eſt la plus fine. Les Arabes commencent, pour acorder cet inſtrument, à la monter au ton le plus haut.

Le *metſni mothlik*, ou ſeconde corde, pincée à vuide, doit être à la quarte de la chanterelle.

Le *motſellets* ou troiſieme corde à la tierce du *metſni*.

Et le *bem* ou bourdon à la quarte du *motſellets*, de façon que le *ʒir* ou chanterelle étant un *mi*, la ſeconde ſerait un *ſi*, la troiſieme un *ſol*, & la quatrieme un *re*.

Le *ôud* paſſe chez les orientaux pour le plus beau des inſtrumens. Les Philoſophes Arabes le comparent à la nature.

Le *ʒir* eſt, ſelon eux, ſemblable à l'élément du feu, par ſes ſons aigus & pleins de chaleur.

Le *metſni*, à l'air, par ſes ſons légers.

Le *motſellets*, à l'eau, par la froideur de ſa mélodie.

Et le *bem* à la terre, par la peſanteur & la gravité de ſes ſons.

Ils vont plus loin encore, & trouvent dans cet inſtrument un puiſſant antidote contre les différens maux qui affligent l'humanité; ce que les plus célébres Médecins ne pourraient faire avec toutes les drogues de la Faculté, un Muſicien Arabe le ferait en jouant du *ôûd*.

Nous allons joindre ici ces recettes harmoniques tirées du manuſcrit dont nous avons déja parlé, intitulé: *Reſſaïl Akhuan el Safa*, ou Traités des Freres Sophis.

Les ſons du *ʒir* ou chanterelle ont l'art de guérir les perſonnes attaquées de la maladie dite *balgham*; ce ſont les phlegmatiques.

Il n'eſt point de mélancolie, même de vapeurs noires, quelqu'invétérées qu'elles ſoient, qui ne cedent aux ſons du *metſni*.

Le *motſellets* donne une ſanté parfaite à ceux qui ſont tourmentés des maladies ordinaires à la jeuneſſe, telles que la jauniſſe & les pâles couleurs.

Et les perſonnes d'un tempérament ſanguin ſe trouvent ſoulagées dès qu'elles entendent le *bem*. Enfin on ne ſçaurait compter les merveilleuſes cures qu'operent les ſons du *ôud* chez les Orientaux. Mais il eſt un art qu'ils croient néceſſaire pour opérer ces prodiges, c'eſt de ſçavoir accorder le pincement des cordes aux différentes inflexions de la voix; & c'eſt en quoi conſiſte la ſeconde partie de la Muſique nommée *ika* ou chûte des ſons. C'eſt peu que de ſçavoir les modes dont nous avons parlé, il faut encore poſſéder parfaitement les divers pincemens auxquels les Arabes ont donné les noms des pieds de leur proſodie; il faut connaître le *tſakil* ou pied grave, le *khafif* ou pied léger, le *makhouri* qui reſſemble au roucoulement du pigeon ramier; le *remel* qui imite le chant du francolin, &c.

Un Muſicien habile ſçait ſe ſervir avec adreſſe des modes & des pincemens les plus propres à exprimer les paſſions qu'il veut inſpirer; il n'a ordinairement qu'une façon de paſſer d'un mode à l'autre, c'eſt de faire une pauſe meſurée après le premier, & de paſſer ſoudain au mode avec lequel il a le plus d'analogie. S'il ſe trouve à un feſtin, il commence par les modes qui inſpirent le courage, la libéralité, la nobleſſe, en les acompagnant du pincement nommé *tſakil*. Enſuite il paſſe inſenſiblement au mode de l'amour & de la volupté avec le pincement *hezej* & *remel*; bientôt il emploie un mode léger & joyeux avec le *makhouri*, pincement favorable à la danſe; mais lorſqu'il s'aperçoit que l'aſſemblée traîne ſes pieds avec peine, & que les têtes commencent à ſe reſſentir des fumées bachiques, pour prévenir les querelles que le vin fait naître, il paſſe au *tſakil*, & emploie un mode tranquille, doux & ſomnifère.

Perſonne n'a mieux connu cet art qu'*Ishac el Mouſſouly*, le Kalife *Haroun el Raſchid*, s'étant brouillé avec ſa Maîtreſſe favorite qu'il aimait éperdument, ſon Miniſtre Giafer le Barmécide engagea un fameux Poëte à compoſer une piece de vers ſur ce ſujet. La piece fut faite & miſe en Muſique par Ishac en peu de tems. Alors Giafer ayant inſpiré au Kalife le deſir d'entendre cet habile Muſicien, Ishac parut devant l'Empereur, & chanta devant lui en s'acompagnant du luth, les vers qu'il venait de mettre en Muſique. On n'avait jamais entendu rien de ſi mélodieux & de ſi ſéduiſant. Haroun, attendri par le ſens des paroles, & enchanté de l'expreſſion du chant, courut ſur le champ chez *Ma-*

ridé (c'était le nom de ſa Maîtreſſe), oublia ce qui s'était paſſé, & fit ſa paix avec elle. *Maridé*, au comble de ſa joie, mais étonnée de ce changement, voulut en ſçavoir la cauſe. Elle apprit à qui elle en avait l'obligation, & voulant en récompenſer les auteurs, elle fit donner à chacun d'eux dix mille dragmes, & Haroun en fit compter vingt mille à l'un & à l'autre pour les récompenſer en Empereur.

Nomenclature des Inſtrumens qui nous ſont inconnus.

أرغن *Arghan*, Orgue, l'ὀργανον des Grecs.

اصف *Aſſaf.*

بربكا *Berbekia*, eſpèce de Luth.

بوق *Bouk*, Clairon, (*a*) trompe de Chaſſeur.

ثاى *Tſaï.*

دب دب *Dab dab*, Tambour.

درّيج *Dirridge*, Tambour.

زنج *Zendge*, Tambour.

زلّ *Zill*, Cymbales, Caſtagnettes d'ivoire.

سريانة *Sriané.*

سفاقس *Sefakis.*

(*a*) Un Philoſophe Arabe l'appelle le héraut de la guerre, dont la voix anime les combattans, & porte la terreur dans les ames lâches & timides.

شاهين *Schahin.*

شبّور *Schebbour*, Cor, שבור des Hébreux.

شبّية *Schebbié.*

شبّابة *Schebbabe*, Flageolet.

شلباق *Schoulbak.*

شلشل *Schoulschoul.*

شيزلن *Schizan.*

صفارة *Saffaré*, Flûte.

طبل *Thabl*, Tambour.

عرطب *Arrab*, espèce de Luth.

عزف *Azf*, Instrument à cordes.

غربال *Ghirbal*, Tambour de Basque.

قصب *Kossab*, Flûte.

قضيب *Kadhib*, Chalumeau.

قنّين *Kinnin*, Harpe.

قيز *Kiz.*

كبر *Kieber*, espèce de Tambour.

كران *Kiran*; Luth, Mandoline.

كتّارات *Kitſarat.*

كربه *Kierbé.*

كمر *Kiemr.*

كنّارة *Kinnaré*, Guittare; *Kinnor* des Hébreux.

كوس *Kious*, Tymbale d'airain.

كيثار *Kitſar*, Guittare, Harpe; *Katros* des Hébreux.

كياز *Kiaz*, Inſtrument à dix cordes.

مزهر *Mizher*, Luth.

مزمار *Mizmar*, Flûte; *Mzamroth* des Hébreux.

مصافق *Moſſafik*, eſpèce de Luth.

موسيقال *Mouſikal*, Syrinx.

معزف *Mîzef*, Inſtrument à cordes.

نقيب *Nakib*, Flûte; *Nakavim* des Hébreux.

هنبوقة *Hounboukat*, eſpèce de Flûte.

هيرعة *Heirât*, Flûte de Berger.

ونّ *Vann*, Pſaltérion.

ونج *Venedge*, Luth.

Nous devons à M. *Pigeon de S. Paterne*, Interprète pour les Langues Orientales, ces détails ſur la Muſique des Arabes; & nous ſaiſiſſons avec empreſſement cette occaſion publique de lui en témoigner notre reconnaiſſance.

Supplément au Chapitre XVIII, ſur la maniere d'écrire la Muſique.

On verra dans notre troiſieme Livre, page 20, que les Romains changerent la maniere dont les Grecs ſe ſervaient pour noter leur Muſique, & n'employerent pour cela que les quinze premieres lettres de leur alphabet.

Nous avons découvert dans l'extrait d'un Manuſcrit de l'Abbaye de *Jumieges*, en Normandie, quelle était cette méthode des Romains, qui ſubſiſta juſqu'au tems où Gui d'Arezzo, inventa celle dont nous nous ſervons encore, après l'avoir beaucoup perfectionée.

EXEMPLE.

f h' g g gghgg g g gffgg f h' g ggg ggff
Exultet jam Angelica turba Cœlorum, exultent divina myſteria, &c....
d fgg h gg fggff
Per omnia ſæcula ſæculorum.

Traduction.

Exultet jam Ange- li-ca turba Cœ- lo- rum exultent divi-na myſteri- a.

Per omni- a ſæcu-la ſæcu-lo- rum.

Premiere maniere de Gui d'Arezzo, *qui réduiſit les lettres à ſept.*

a c♮c de d c c♮a ♮c a ag f g g.
Sit nomen Domini benedictum in ſæcula.

Traduction.

Sit no-men Do-mini be- ne-dictum in ſæ-cula.

Seconde Maniere de Gui d'Arezzo, *extraite de l'Antiphonaire, dans ſa Meſſe de la Pentecôte.*

Il ſe ſervait de quatre lignes, dont l'une marquée en *rouge*, (& quel-

quefois en *jaune*) désignait toujours le *fa*, & celle marquée en *verd*, désignait l'*ut*. Alors il ne restait plus que deux lignes qui eussent besoin d'être désignées par des lettres.

EXEMPLE. (*a*)

Quand le chant descendait, la ligne rouge montait, comme dans l'exemple suivant :

Ce changement de lignes est nécessaire ici pour pouvoir écrire l'*ut* grave sur la syllabe *cis*; sans ce moyen on n'aurait pu y parvenir sans ajouter une cinquieme ligne de cette maniere :

Mais alors on ne se servait pas de ce moyen, & il fallait que toute la Musique que l'on chantait fût comprise dans les quatre lignes, ce qui ne se pouvait qu'en haussant ou baissant la rouge.

Les Auteurs qui pensent que Gui a ajouté le *gamma* à cause de son nom qui commence par *G*, sont dans l'erreur, puisque par le passage suivant, on voit que le *gamma* ou la lettre *G* était déja ajoutée au systême avant lui.

Notæ autem in monochordo hæ sunt : imprimis ponitur Γ *Græcum, Gramma* (ou *Littera*) *à modernis adjunctum.* Guido Aret. cap. 2, Microlog.

(*a*) Les signes *rouge*, *a*, *verte*, *e*, voulaient dire, que sur la ligne la plus élevée marquée *e* ou *e-si-mi*, les notes que l'on plaçait dessus étaient des *mi*; sur la *verte* des *ut*; sur la troisieme marquée *a* ou *a-mi-la*, des *la*; & sur la *rouge* des *fa*.

Fin du premier Livre.

ESSAI

RECUEIL DE PIECES

SUR

LA MUSIQUE GREQUE.

Notice raiſonée des Pieces contenues dans ce Recueil.

Nous réuniſſons ici les morceaux que nous avons anoncés dans notre premier Livre, tome I, pages 36 & ſuiv. & nous en ajoutons d'autres qui les éclairciſſent. Ils ſont renfermés dans neuf pages, dont quatre imprimées & cinq gravées, dont voici le détail & l'explication.

I. Pour ne pas interrompre la correſpondance du texte & de la traduction des Poéſies Greques qui ſuivent, avec la Muſique Greque qui nous en reſte, nous commençons (*page xiij*) (*a*) par le chant de l'Hymne a Némésis, qui eſt le troiſieme des quatre Fragmens de Muſique Greque dont nous allons parler : nous le donnons ici à quatre parties imprimées, dont le chant grec fait celle du *deſſus*.

C'eſt un eſſai que nous avons tenté, pour prouver que le genre *diatonique* de la Muſique Greque, dans lequel ces quatre fragmens ſont compoſés, peut ſe prêter juſqu'à un certain point à notre *harmonie*.

Nous ſommes portés à croire qu'on y pouroit auſſi plier le *chromatique*

(*a*) Nous faiſons ſuivre les chifres des pages depuis le Titre général juſqu'à la fin de ce Recueil, ſans diſtinction de ce qui eſt imprimé d'avec ce qui eſt gravé, afin que le Relieur puiſſe éviter plus aiſément les tranſpoſitions.

des Grecs, ſi l'on venoit à recouvrer quelque morceau dans ce genre ; parceque, dans notre Muſique comme dans la leur, il a, ainſi que le diatonique, ſon principe dans la progreſſion triple, qui, comme l'a ſi bien prouvé M. l'Abbé Rouſſier dans ſon excellent *Mémoire ſur la Muſique des Anciens*, étoit, avec la progreſſion double, le fondement de tout leur ſyſtème muſical.

Mais, par la même raiſon, le genre *énarmonique* des Grecs, ne pouvant en aucune manière ſe déduire du même principe que les deux autres, nous ſommes perſuadés qu'on ne pourroit exécuter dans notre Muſique, les morceaux que la Muſique Greque nous auroit laiſſés dans ce genre, ſi tant eſt qu'il ait jamais exiſté dans la pratique. Car cette alternative nous paroît inévitable : Ou il faut regarder le genre *énarmonique* des Grecs comme un ſimple produit du travail de l'eſprit, auquel les oreilles ſe refuſoient ; ou il faut chercher aux trois genres un principe commun, qui ſoit plus beau, plus ſimple & plus vraiſemblable que celui de la progreſſion triple, & ce principe ne nous paroît pas facile à trouver.

II. Les ſix pages ſuivantes contienent quatre FRAGMENS DE MUSIQUE GREQUE : ſavoir ; 1°. un *Hymne à Calliope* ; 2°. un *Hymne à Apollon* ; 3°. l'*Hymne à Néméſis* dont on a parlé plus haut ; 4°. les huit premiers vers de la première Ode Pythique de Pindare. Trois de ces pages (*xv*, *xvj*, *xix*) qui ſont la I^e^, la IIe & la IIIe Planches gravées, préſentent la Muſique Greque des Hymnes précédens, ſa traduction en Muſique moderne, & le texte Grec de ces Hymnes en caractères Latins. Vis-à-vis, ſont trois pages imprimées (*xiv*, *xvij*, *xviij*) qui offrent, ſur deux colones, le même texte en caractères Grecs, avec une traduction françoiſe. Nous donnons tout cela d'après M. Burette, à qui nous devons, ſinon la découverte, au moins la pleine intelligence de ces quatre morceaux, & à qui nous avons une infinité d'autres obligations ſur cette partie de la Littérature ancienne, dont Méibomius & lui ont commencé d'éclairer l'obſcurité par des recherches profondes & une ſaine critique. Ils ſont depuis longtems les deux flambeaux qui guident tous les Modernes ; & nous les ſuivons preſque toujours. Mais nous conſeillons de les conſulter eux-mêmes, l'un dans l'ouvrage dont nous parlerons dans la ſuite, page *x* ; l'autre dans les ſavantes diſſertations qu'il a fait inſérer dans les Mémoires de l'Académie Royale des Inſcriptions & Belles-Lettres dont il étoit Mem-

bre. (Voyez ces *Mémoires*, tome V, ſur-tout les Planches 2, 3, 4 & 5, *pages* 192 *& ſuiv. édit. in*-4°, & tome VII, mêmes Planches, *pages* 299 *& ſuiv. édit. in*-12). Nous invitons auſſi à lire les ſages & élégans *Entretiens ſur l'état de la Muſique Greque vers le milieu du IVe ſiecle avant J. C.* Cette Brochure, qui n'a d'autre défaut que d'être trop courte, a paru en 1777 chez les Freres de Bure, Quai des Auguſtins.

Il ſeroit ſuperflu de conſeiller la lecture du *Dictionnaire de Muſique* de J. J. Rouſſeau, que tout le monde a entre les mains.

Voilà juſqu'à préſent les ſeuls débris qui nous ſoient reſtés de cette Muſique ſi vantée par tous les Anciens, & même juſqu'à nos jours, quoique ſi fort rabaiſſée par quelques Modernes. Il faut avouer que ces fragmens, dans l'état où nous les avons, ne nous font pas même ſoupçonner qu'elle ait pu mériter tant d'éloges. Mais auſſi convenons qu'il y auroit de l'injuſtice à la juger ſans l'entendre. Quatre morceaux iſolés & informes peuvent-ils démentir les ſuffrages de tant de ſiecles éclairés? Attendons, au moins, que les manuſcrits trouvés ſous les ruines d'*Herculanum* & de *Pompéia*, & que l'on déroule avec tant de précautions, par ordre de Sa Majeſté Napolitaine, nous aient fourni, s'il eſt poſſible, les pieces néceſſaires pour juger le procès: juſques-là l'équité demande qu'il reſte indécis.

C'eſt dans l'eſpoir que ces manuſcrits nous auront conſervé quelques monumens de Muſique Greque; c'eſt dans la vue, s'il en exiſte encore, d'en faciliter d'avance l'intelligence & la communication, que nous avons entrepris les deux morceaux ſuivans, dans leſquels nous nous propoſons de rendre familiers les ſignes de la Muſique Greque, en les comparant avec ceux de la nôtre. Ils ſont faits l'un & l'autre, d'après une méthode opoſée; mais ils concourent tous deux au même but, & s'expliquent mutuélement.

III. La Ve Planche gravée, qui eſt beaucoup plus grande que les autres, & qui fait l'objet le plus conſidérable de ce Recueil, renferme en une feuille toute la TABLATURE GREQUE ou le TABLEAU GÉNÉRAL DES NOTES DE LA MUSIQUE DES GRECS, TANT VOCALE QU'INSTRUMENTALE, COMPARÉES AUX NOTES DE LA MUSIQUE MODERNE.

Nous ne plaçons cette Planche qu'après la IVe dont nous allons parler; parceque, 1°. de cette maniere, étant miſes l'une vis-à-vis de l'autre, il leur eſt plus facile de s'expliquer réciproquement; 2°. la Ve Planche ſe

trouvant la derniere de toutes, & à la droite du lecteur qui la déploie, elle peut être plus aiſément conſultée ſur les Planches & le diſcours qui la précédent, & ſur leſquels elle répand beaucoup de lumiere.

Elle renferme dans le plus petit eſpace qui nous a été poſſible, & néanmoins dans le plus grand détail, tous les ſignes dont les Grecs ſe ſervoient pour exprimer les ſons de leur Muſique, relativement à leur *intonation*, ou à leur différence du grave à l'aigu; car nous ne nous occupons pas ici de leur *durée relative*, appelée *rhythme* chez les Grecs, & *meſure* parmi nous. Ces ſignes, qui ne ſont autre choſe que les vingt-quatre lettres de l'alphabet Grec, variées par leur figure & par leur poſition, ſont toujours préſentés dans cette Planche par *couples* ou *paires*, c'eſt-à-dire, deux à deux, dont la premiere note, appellée *vocale*, ne ſervoit qu'aux voix, & la ſeconde, appellée *inſtrumentale*, ne ſervoit qu'aux inſtrumens : mais toutes les deux exprimoient le même ſon. Enfin (& c'eſt le caractère diſtinctif de cette planche) elle diviſe toutes ces paires de notes muſicales par les quinze Modes, les trois Genres, & les cinq Tétracordes de la Muſique des Grecs. (Voyez ci-après, une courte *Analyſe* de ce tableau : elle demande un article à part).

IV. La IVe Planche gravée, qui eſt comme le ſupplément, l'analyſe & l'explication de la Ve, offre les mêmes notes Greques ſous un autre point de vue, qui diſtingue principalement cette planche de la Ve, c'eſt qu'en général l'ordre alphabétique règne dans ſes diviſions. Auſſi l'intitulons-nous : TABLEAUX ALPHABÉTIQUES DES NOTES MUSICALES DES GRECS, TANT SIMPLES QU'ACCOUPLÉES. Entrons dans le détail de ce qu'elle contient.

Elle eſt diviſée en deux parties inégales.

La premiere, qui eſt la plus grande, quoiqu'elle ne forme que le premier tableau, a pour titre ces mots, *Notes ſimples*, parcequ'elle fait conoître toutes les notes du grand tableau, en les prenant une à une. Elle ſe ſubdiviſe en onze colones, dont les trois premieres contienent l'alphabet Grec comparé à l'alphabet François; les noms ordinaires des vingt-quatre lettres du premier, y ſont diſtingués par de grandes capitales; les autres dénominations ſont en petites capitales ou en petits caracteres romains : les huit autres colonnes enſeignent toutes les variétés qu'éprouvent les notes dans leur figure & dans leur poſition. Un titre, placé à

la tête de chaque colone, indique ce qu'elle renferme.

La ſeconde partie de la IVe Planche, a pour titre ces mots, *Notes accouplées*, parcequ'elle fait connoître toutes les notes Greques deux à deux, ou rangées par *couples* ou *paires*, comme dans le grand tableau. Elle ſe ſubdiviſe en cinq petits tableaux, diſtingués chacun par un titre qui en explique le contenu, & rangés ſur deux colones, qu'on auroit pu réduire à une, ſi la hauteur de la Planche l'eût permis; ou dont on auroit fait cinq colones, ſuivant le nombre des tableaux, ſi la Planche eût eu aſſez de largeur.

Il y a, comme on le voit ici, ſoixante-douze *paires* de notes qui font (*a*) cent quarante-quatre notes ſimples. Si M. Burette n'en compte que cent vingt-cinq, c'eſt qu'apparemment il ne conſidere que celles qui ont une figure différente. Or il y a dix-neuf de ces notes, qui, ſous la même figure, appartiennent à deux différentes paires, dans l'une deſquelles elles ſervent aux voix, & dans l'autre aux inſtrumens. Nous avons diſtingué ces dix-neuf notes par une étoile (*) dans les deux parties de cette Planche; & cette diſtinction étoit néceſſaire, puiſqu'elle fait connoître les notes qui, avec la même figure, expriment deux ſons différens, parcequ'ils n'appartienent pas à la même paire. Il n'y a que le *ſigma*, qui étant répété dans la même couple, & par conſéquent *vocal* & *inſtrumental* tout-à-la-fois (*voy. la dix-huitieme paire du II tableau*), exprime toujours le même ſon; nous le traduiſons dans notre grand tableau, par les ſyllabes *ut* 𝄪 ou *re*♭, ou *ut* ×, ſuivant le mode ou le genre auquel il apartient.

La parenthèſe ( ) qui enferme quatre paires dans les *notes accouplées*,

(*a*) Pour trouver ce nombre de cent quarante-quatre dans le premier tableau, qui eſt celui des *notes ſimples*, il faut 1° dans la colone des lettres *courantes*, n'en compter que trois; ſavoir, l'*éta courant prolongé en bas*, le *demi-mu gauche*, & le *chi altéré*. 2° Dans la colone des lettres *capitales*, ne compter que pour une les deux figures de chacune des lettres ſuivantes; ſavoir, le *ɛ̔ta imparfait*, le *pi*, le *ſigma* & l'*oméga*, ce qui fait quatre figures. 3° Compter deux fois les lettres marquées d'une étoile (*). En obſervant toutes ces conditions, on doit trouver 144 figures de notes dans le premier tableau. Si on n'y compte qu'une fois les dix-neuf notes étoilées, on trouvera les cent vingt-cinq de M. Burette. On les trouvera de même dans les cinq tableaux de *notes accouplées*, ſi on en retranche les dix-neuf notes affectées de l'étoile: car ſoixante-douze paires faiſant cent quarante-quatre notes, ôtez dix-neuf, reſte cent vingt-cinq.

ou huit notes dans les *notes ſimples*, indique celles qui étant rapportées par Ariſtide Quintilien, ne ſe trouvent pas dans Alypius. Nous les avons auſſi omiſes dans notre tableau, à l'exception de l'*oméga couché à droite*, & de l'*oméga couché à gauche*, qui indiquoient, l'un aux voix, l'autre aux inſtrumens, la note placée un ton *au-deſſous de la proſlambanomene* diatonique du mode Hypo-Dorien, & appelée en conſéquence *Hypoproſlambanomene*. (Voyez, *dans la Pl. V*, le genre diatonique du Mode I, & *dans la Pl. IV*, le bas des 8e & 9e col. du 1er Tableau, & la 24e paire du IVe). Comme nous donnons l'échelle ou gamme de Gui d'Arezzo, dont cette note faiſoit le ſon le plus grave, nous ne pouvions nous diſpenſer d'inférer celle-ci dans notre tableau : d'autant plus que Gui la faiſant répondre au *ſol*, lui donna la figure du *gamma* (Γ), & qu'à l'imitation des Grecs, dont les diagrames commençoient en haut par les ſons les plus graves & deſcendoient juſqu'aux plus aigus, il plaça ce *gamma* au haut de ſon échelle, qui en a pris & retenu juſqu'à préſent le nom de *gamme*, dont nous nous ſervons encore pour exprimer les ſons de notre échelle, quoique le Γ ne faſſe point partie de nos ſignes.

Les notes *accentuées* qui occupent, dans cette IVe Planche, l'avant-derniere colone du I^r^ tableau & le IIIe tableau tout entier, ſont au nombre de treize paires, ou de vingt-trois notes, dont trois ſont communes aux voix & aux inſtrumens : elles indiquent en général l'octave au-deſſus, des mêmes notes non accentuées; de plus, elles ſont affectées aux ſons les plus aigus de tout le ſyſtème.

Nous devons avertir qu'en accentuant, ici & dans le grand tableau, les deux notes de chaque paire, c'eſt un des changemens que nous faiſons aux tables de Méibomius; ou plutôt nous exécutons celui qu'il indique à faire, en diſant dans l'avant-derniere page de ſa préface, que quoiqu'il n'ait mis d'accens que ſur la ſeconde note de chaque paire, l'autre doit être cenſée accentuée, puiſque, ajoute-t-il, il eſt clair que ſi l'on ne vouloit ſe ſervir que de la premiere (qui eſt la *vocale*), il faudroit l'affecter de l'accent. Surquoi il eſt bon de remarquer que, dans l'uſage ordinaire, on ne mettoit jamais ſur les paroles poétiques que l'une des deux notes de chaque paire, ſuivant qu'on vouloit les chanter ou les jouer ſur un inſtrument : on ne les joignoit enſemble, que dans les leçons ou les livres élémentaires, dans leſquels on ſe propoſoit, comme

nous le faiſons ici & dans nos tableaux, de montrer leur raport mutuel.

Un changement plus conſidérable, que nous avons cru devoir nous permettre, c'eſt dans les notes *barrées*, qui font la derniere colone des *notes ſimples*, & le dernier tableau des *notes accouplées* de cette IVe Planche. Il ne tombe que ſur trois notes, ſavoir, 1° ſur le *delta* de la quatrieme paire du VIe tableau, que nous barrons, tandis qu'il eſt accentué dans Méibomius, d'après Alypius; 2° ſur le *tau* de la cinquieme paire, qui étant ſimplement renverſé dans leurs tables, ſe trouve de plus barré dans la nôtre; 3° enfin ſur le *demi-alpha droit*, même paire, qui étant accentué dans *Alypius* & *Méibomius*, porte dans notre tableau une barre, au lieu de l'accent aigu. Car ſi l'*éta* vocal de la troiſieme paire paroît accentué dans le tableau chromatique de Méibomius, tandis que nous le barrons, ce n'eſt probablement qu'une faute du Graveur de caracteres, qui n'aura pas bien fini ſa lettre, puiſque la nôtre eſt conforme au texte d'Alypius & à la traduction même de Méibomius.

Mais pour mettre le Lecteur plus à portée d'apprécier nos changemens, nous allons donner, dans le tableau ſuivant, les phraſes mêmes d'Alypius, dans leſquelles nous propoſons trois corrections, pour répondre à nos ſignes corrigés. On y verra le texte Grec, avec la traduction latine de Méibomius d'un côté, & une traduction Françoiſe de l'autre.

Nous n'avons pas beſoin d'avertir, qu'en les liſant, il faut jetter de tems en tems les yeux ſur le tableau des notes barrées, qui eſt le ſixieme de la IVe Planche; & ſur le genre chromatique du Mode Lydien, qui eſt le Xe de la Planche V.

DESCRIPTIONS de la figure du *Lichanos* & de la *Paranete* (premiere Note mobile en deſcendant) dans les cinq Tétracordes du Mode X. Lydien, Genre Chromatique.

Traduction Latine de Méibomius, pages 23 & 24. *Voy. auſſi ſes Notes ſur Alypius*, page 79 & 80.

1. Lichanos hypaton chromatice, *Alpha* inverſum, lineam habens, & *Digamma* inverſum, virgulam habens.

2. Lichanos meſon chromatice, *Pi* virgulam habens, & *Sigma* averſum, per medium habens virgulam.

3. Paranete ſynemmenon chromatice; *Éta* lineam habens, & *Lambda* jacens averſum, per medium habens virgulam.

4. Paranete diezeugmenon chromatice; *Delta* ſuprà habens acutam [lineam habens], & *Pi* jacens averſum, per medium habens virgulam.

5. Paranete hyperbolæon chromatice; *Tau* inverſum, [lineam habens,] & *Dimidium Alpha dextrum*, ſurſum ſpectans, ſuprà habens acutam. [lineam habens.]

Texte d'Alypius, pag. 23 & 24 *du Tome I. de l'Edition des* Sept Auteurs Grecs ſur la Muſique des Anciens, *par Méibomius*; Amſterdam, *Elzevir*, 1652. 2 *vol.* in-4°.

1. Λιχανὸς ὑπατῶν χρωματικὴ, Ἄλφα ἀνεστραμμένον, γραμμὴν ἔχον, καὶ Δίγαμμον ἀνεστραμμένον, γραμμὴν ἔχον.

2. Λιχανὸς μέσων χρωματικὴ, Πι γραμμὴν ἔχον, καὶ Σίγμα ἀπεστραμμένον, γραμμὴν ἔχον διὰ μέσου.

3. Παρανήτη συνημμένων χρωματικὴ, Ἦτα γραμμὴν ἔχον, καὶ Λάμβδα πλάγιον ἀπεστραμμένον, γραμμὴν ἔχον διὰ μέσου.

4. Παρανήτη διεζευγμένων χρωματικὴ, Δέλτα ἐπὶ τὴν ὀξύτητα, [γραμμὴν ἔχον,] καὶ Πι πλάγιον ἀπεστραμμένον, ἔχον ἔσω γραμμήν.

5. Παρανήτη ὑπερβολαίων χρωματικὴ, Ταυ ἀνεστραμμένον, [γραμμὴν ἔχον,] καὶ ἡμίαλφα δεξιὸν, ἄνω νεῦον, ἐπὶ τὴν ὀξύτητα. [γραμμὴν ἔχον.]

Traduction Françoiſe.

1. Lichanos (*du tétracorde*) des Hypates, (*genre*) chromatique; l'*Alpha* renverſé & barré, & le *Digamma* renverſé & barré.

2. Lichanos (*du tétracorde*) des Mèſes (*genre*) chromatique; le *Pi* barré, & le *Sigma* tourné à gauche, & barré par le milieu.

3. Paranete (*du tétracorde*) des Conjointes (*genre*) chromatique; l'*Éta* barré, & le *Lambda* couché à droite, & barré par le milieu.

4. Paranete (*du tétracorde*) des Disjointes, (*genre*) chromatique; le *Delta* [accentué, barré,] & le *Pi* couché à droite, & barré par le milieu.

5. Paranete (*du tétracorde*) des Aiguës, (*genre*) chromatique; le *Tau* renverſé [& barré,] & le *Demi-Alpha droit*, la pointe en haut, [& accentué. & barré.]

Il eſt aiſé, dans ce Tableau, de diſtinguer nos changemens par les deux crochets qui les enferment : quand ils ſont en plus petits caracteres & ſur deux lignes, la ſupérieure eſt la phraſe d'Alypius, à laquelle nous propoſons de ſubſtituer la nôtre qui eſt l'inférieure. Si l'on nous reproche d'altérer le texte d'Alypius, nous répondrons, que ce n'eſt que la continuation du travail ſi eſtimé & ſi utile du ſavant Méibomius, qui ayant trouvé les manuſcrits extraordinairement défigurés, s'eſt cru obligé, ſuivant les occaſions, d'y faire des changemens, des corrections, & même des additions. Ainſi, à la fin du premier article de ce tableau, il a ajouté les deux mots, γραμμὴν ἔχον, *lineam habens*, c'eſt-à-dire, *barré*, qui manquoient dans tous les manuſcrits. Ce ſont les deux mêmes mots que nous ajoutons dans le cinquieme article, & que nous ſubſtituons dans le quatrieme & le cinquieme, aux trois mots, ἐπὶ τὴν ὀξεῖαν, *ſuprà habens acutam*, c'eſt-à-dire, *accentué* ou *ſurmonté d'un accent aigu*.

De cette maniere, 1° nous rétabliſſons l'uniformité dans les ſignes, en n'accouplant que les notes de même eſpece, ſavoir, les accentuées avec les accentuées, les barrées avec les barrées, &c. 2° Nous conſervons par-tout aux *Lichanos* & aux *Paranetes*, la barre, qui paroît être leur ſigne propre dans le genre chromatique du mode X Lydien; comme l'accent aigu eſt, pour les trois genres, le ſigne des octaves dans le haut de l'échelle générale.

La barre qui traverſe le *chi* (χ), fait une claſſe à part : auſſi a-t-il un nom qui lui eſt propre, χι διεφθορὸς, *chi corruptum* : nous le traduiſons par *chi altéré*, & non par *chi barré*.

Pour finir par la comparaiſon de cette IVe Planche avec la Ve (ou le grand Tableau,) on a pu facilement remarquer qu'elles ſe prêtent une lumiere mutuelle. Elles ſont même néceſſaires l'une à l'autre. Car ſi, d'un côté, la grande Planche enſeigne l'uſage que l'on peut faire de la petite, en mettant les Notes de celle-ci chacune exactement à ſa place, & indiquant préciſément le Mode, le Genre & le Tétracorde qui lui conviennent ; d'un autre côté, cet ordre même obſervé dans la grande Planche, confondant celui des caracteres, qui dans l'origine ne ſont que les lettres de l'Alphabet grec, diminue beaucoup la facilité de les reconnoître, & fait croire, au premier coup d'œil, que le nombre en eſt immenſe & preſqu'impoſſible à retenir. Toute la difficulté s'évanouit dans la petite Planche. Cette forêt de ſignes, la plupart inconnus, dont le grand Tableau paroiſſoit hériſſé, s'éclaircit bientôt dans le Tableau alphabétique des *Notes ſimples*, & ſe réduit à vingt-quatre caracteres bien connus, dont tous les autres ne ſont que des variations ; & ces variations même, qui ſont diſperſées & confuſes dans le premier Tableau, ayant chacune, dans le ſecond, ſa dénomination à la tête d'une colone, & ſa figure à la partie de cette colone qui ſe trouve ſur la même ligne horiſontale que la lettre primitive ; elles indiquent ſur le champ toutes les altérations que chaque note peut ſubir dans ſa figure. Il ſuffit, pour les entendre, de bien connoître les lettres de l'Alphabet grec ; encore, à l'aide d'un Alphabet françois que nous avons mis à côté de celui de cette premiere langue, il eſt facile à tout Lecteur qui ne ſauroit que la nôtre, de prendre, en deux ou trois heures d'une lecture un peu attentive, aſſez de connoiſſance des lettres greques, pour en reconnoître tous les caracteres épars dans le grand Tableau, malgré la diverſité des formes qu'ils y reçoivent.

ANALYSE ABRÉGÉE DU GRAND TABLEAU.

Avertissement sur ce Tableau, & sur les Tables de Méibomius d'après lesquelles il est formé.

Le but que nous nous proposons ici, est de présenter en un seul Tableau tous les Caracteres avec lesquels les Grecs exprimoient les sons de leur Musique, relativement à leur intonation ou à leur différence du grave à l'aigu.

Cet objet a déja été parfaitement rempli par *Marc Méibomius*, d'après les Tables d'*Alypius*, un des *sept Auteurs Grecs sur la Musique des Anciens*, dont ce savant Commentateur a donné une belle Edition, imprimée à Amsterdam chez Louis Elzevir, en 1652, 2 vol. in-4°. Il y a joint une excellente Traduction Latine, & des Notes savantes & judicieuses, dans lesquelles il éclaircit les principales difficultés du Texte, qu'il avoit soigneusement corrigé. De sorte qu'il a rendu lui seul à la Musique Greque plus de services que tous les Auteurs modernes qui l'avoient précédé, & que tous ceux qui l'ont suivi, jusqu'à M. Burette, de l'Académie Royale des Inscriptions & Belles-Lettres.

La partie qui avoit le plus occupé *Méibomius*, & sur laquelle il se félicitoit avec raison d'avoir le mieux réussi, est celle des *Notes de la Musique Greque*. Les Tables qu'en avoit données *Alypius*, avoient été si fort défigurées & mutilées par les Copistes, qu'il paroissoit impossible de les avoir jamais en leur entier. *Méibomius* a entrepris ce travail désespéré jusqu'à lui; & après avoir conféré ensemble tous les Manuscrits qu'il avoit pu recueillir, il est enfin parvenu, par ses recherches & ses conjectures, à corriger les fautes qui y fourmilloient, & à deviner les notes qui y manquoient en très-grand nombre, sur-tout dans le genre énarmonique; en sorte que l'on peut dire qu'il leur a donné une nouvelle naissance. Il en a ensuite dressé trois Tableaux, un pour chaque genre.

Cet Ouvrage étant devenu très-rare, notre premier projet étoit de faire réimprimer ces Tables telles que *Méibomius* les avoit disposées. Le bel ordre, la netteté & la correction qui y règnent, sembloit nous y inviter. Mais aucune de nos Imprimeries n'étant, dans ce moment-ci, fournie de la plupart des Caractères dont nous avions besoin, nous avons été obligés de recourir à la Gravûre. Or cette nécessité même nous a été utile, en nous suggérant l'idée de réduire les trois Tables de *Méibomius* à une seule, qui réunit tous leurs avantages, & en ajoute beaucoup d'autres qu'elles n'ont pas. En effet, ce que l'Imprimerie, dans les mains les plus habiles, nous auroit toujours refusé, à cause de la multiplicité, de la variété & de la finesse des lignes pleines ou ponctuées, & de la petitesse des signes qu'exige cette réduction, le Graveur l'a exécuté avec une netteté & une précision dont nous espérons que nos Lecteurs seront satisfaits. Car ce n'est pas à lui qu'il faut attribuer la gêne qui paroît dans quelques parties de notre Tableau. Ce défaut vient, de ce qu'ayant été ajoutées après coup sur la Planche, elles n'ont pu y trouver une place aussi bien proportionée que le reste; & une Planche de cette nature auroit démandé trop de tems pour être recommencée.

Il y a dans ce Tableau trois sortes de divisions, sçavoir I. neuf horisontales, II. six diagonales, III. trois perpendiculaires.

I. La premiere des neuf divisions horisontales est le *Titre général* du Tableau. Au-dessous est un *Avertissement*, à côté duquel sont les deux divisions suivantes:

La deuxieme (& la neuvieme) contiennent le titre & les noms des *Tétracorde.*

La troiſieme (& la ſixieme) renferment, outre le titre, les trente-huit *noms* que les Grecs donnaient à leurs cordes. On les a couchés à cauſe de leur longueur.

La quatrieme eſt une longue *portée de Muſique* moderne, au-deſſous de laquelle eſt un triple rang de *ſyllabes muſicales*, qui lui correſpond. Ils ont l'un & l'autre l'étendue de trois octaves & un ton, depuis le *la* au-deſſous de la clef de *fa* juſqu'au *ſi* au-deſſus de l'octave de la clef de *ſol*: c'eſt auſſi l'étendue du ſyſtême général des Grecs. Ils préſentent une échelle graduée en quatre-vingt-ſix parties perpendiculaires, chacune d'un quart de ton, qui eſt le plus petit intervalle de la Muſique Greque.

La cinquieme, qui eſt la principale, & qui forme le corps du Tableau, eſt diviſée en quinze parties horiſontales, ſuivant le nombre des modes, dont chacune eſt ſubdiviſée en trois autres parties horiſontales, ſuivant le nombre des genres. Enfin chacune de ces quarante-cinq parties eſt encore ſubdiviſée en deux, dont l'inférieure porte une ſyllabe moderne, qui traduit dans notre Muſique deux notes greques que porte la ſupérieure, l'une à gauche pour les voix, l'autre à droite pour les inſtrumens. Chacune de ces quatre-vingt-dix parties horiſontales eſt, ainſi que la portée de muſique & le triple rang de ſyllabes, diviſée en quatre-vingt-ſix colones, où chaque couple de notes greques étant accompagnée d'une ſyllabe qui ſe trouve répétée plus haut, ſoit dans la portée, ſoit dans le triple rang, il en réſulte une correſpondance perpendiculaire entre toutes les parties de la cinquieme diviſion horiſontale, & toutes celles de la quatrieme qui ſe rencontrent dans la même colone. D'où il eſt aiſé de conclure qu'il n'y a pas de ſon dans la Muſique Greque qui ne puiſſe, à l'aide de notre Tableau, ſe traduire dans la nôtre. Et réciproquement il donne le moyen de rendre en Muſique Greque tous les ſons de la nôtre, pourvu qu'ils ne dépaſſent pas les limites aſſignées ci-deſſus à l'échelle générale des Grecs. Il faut cependant obſerver que cette correſpondance perpendiculaire ſe trouve interrompue par les parties qui ſe répetent du Tétracorde *Synemménon* au *Diézeugménon.* Mais quand on ne la trouve pas entre les ſyllabes de l'intérieur du tableau & le triple rang de ſyllabes au-deſſous de la portée de muſique, il faut alors la chercher dans le même triple

rang, que nous avons répété, avec les changemens convenables, au bas du Tableau, immédiatement au-deſſus du double filet, où il fait la huitieme diviſion horiſontale.

La ſixieme eſt, comme nous l'avons dit, la répétition de la troiſieme. Nous l'avons faite pour faire ſentir que les Modes deſcendant de demi-ton en demi-ton à gauche du Tableau, comme cela eſt bien ſenſible aux *Proſlambanomenes*; il faut de même, au moins par la penſée, faire deſcendre dans la même proportion les noms grecs des cordes, qui, dans le haut de la Planche, ne répondent perpendiculairement qu'aux notes du Mode XV. Si l'on ſuit cette gradation juſqu'au bas du Tableau, on trouvera que ces noms doivent ſe rencontrer avec ceux que nous avons répétés en bas, & qui répondent perpendiculairement aux notes du Mode I.

La ſeptieme eſt l'échelle de Gui d'Arezzo.

La huitieme répete le triple rang de ſyllabes de la quatrieme diviſion; mais avec les changemens de la ſixieme. De ces trois rangs de ſyllabes, celui du milieu donne les notes naturelles; celui de deſſus, les notes demi-dièſes, dièſes & doubles dièſes, celui de deſſous, les notes bémols & demi-bémols.

La neuvieme, qui a été ajoutée hors du double filet, répete les Tétracordes pour les mêmes raiſons que la ſixieme & la huitieme.

II. Des ſix diagonales, la premiere, en commençant à gauche, renferme les quinze *Proſlambanomenes*, dont chacune eſt une corde *ajoutée* un ton au-deſſous des quatre Tétracordes, & conſtitue avec eux l'étendue de chaque *Mode*, qui eſt de deux octaves. Elles deſcendent, ainſi que les Tétracordes, toujours d'un demi-ton vers la gauche, ou remontent vers la droite dans la même proportion.

La ſeconde contient les quinze Tétracordes *Hypaton*; la troiſieme, les quinze *Méſon*; la quatrieme, les quinze *Synemménon*; la cinquieme, les quinze *Diézeugménon*; la ſixieme & derniere, les quinze *Hyperboléon*.

III. Enfin, des trois diviſions perpendiculaires

1° Celle des *Modes*, & 2° celle des *Genres*, ſont répétées à droite du Tableau, pour la facilité de la recherche du Mode, auquel appartient une note voiſine de cette marge.

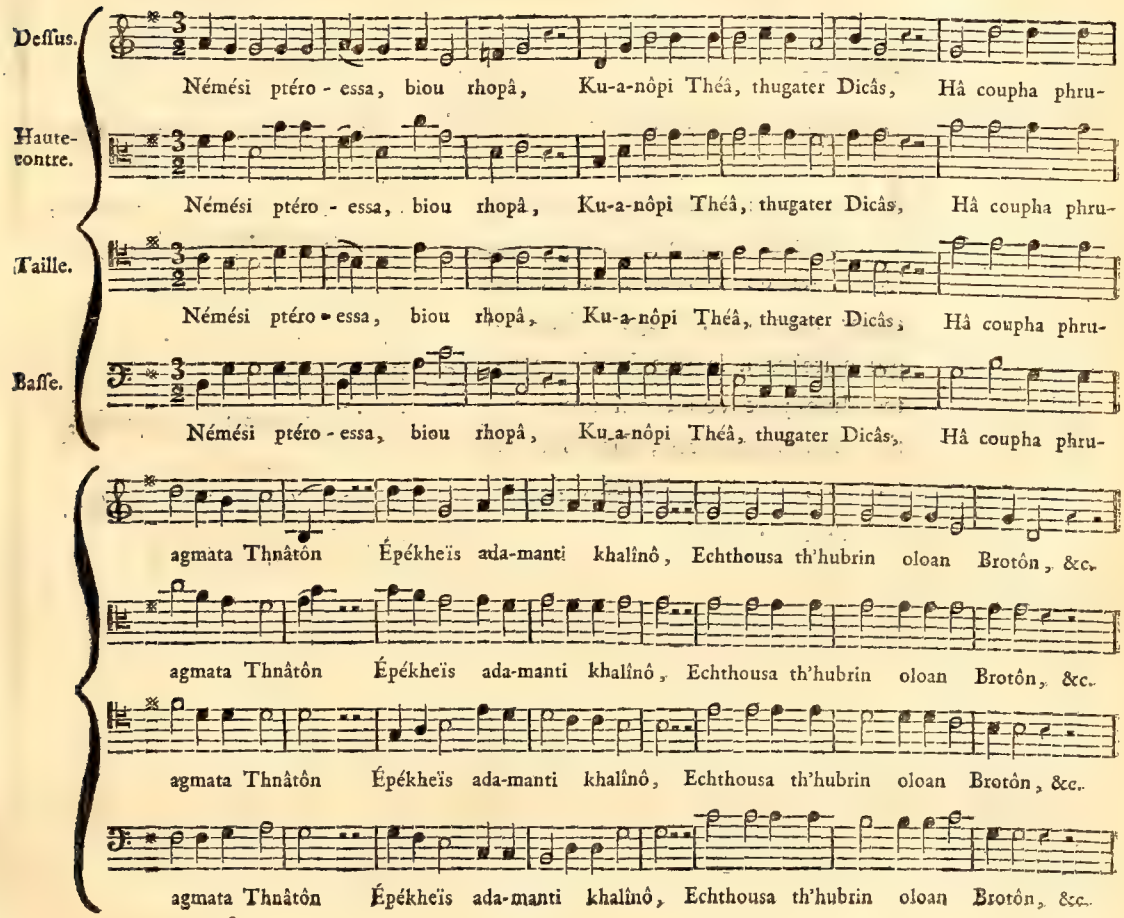
3° Celle des *Tétracordes* partage, comme nous l'avons dit, tout l'intérieur du Tableau en quatre-vingt-ſix colones.

HYMNE A NÉMÉSIS,

MIS A QUATRE PARTIES.

Celle du Deſſus, *n'eſt autre choſe que le Chant Grec du troiſieme morceau ci-après, que nous avons tranſpoſé du Ton de* Mi *à celui de* Sol.

Grave.



FRAGMENS

QUI NOUS RESTENT

DE LA MUSIQUE DES GRECS,

Avec la Traduction de M. BURETTE.

I.

DITHYRAMBE, A LA MUSE CALLIOPE.

CHANTEZ, Muſe, qui m'êtes chere; & donnez le ton à ma voix. Que l'air de vos bocages vienne agiter mon âme. Sage Calliope, qui marchez à la tête des charmantes Muſes; & vous, qui nous initiez à vos myſtères, ſage fils de Latone, Apollon Délien, ſoyez-moi propice.

ΕΙΣ ΜΟΥΣΑΝ, ΙΑΜΒΟΣ ΒΑΚΧΕΙΟΣ.

Α᾽ΕΙΔΕ, Μοῦσά, μοι φίλη,
Μολπῆς δ᾽ ἐμῆς κατάρχου,
Α᾽υρη δὲ σῶν ἀπ᾽ ἄλσεων
Ε᾽μὰς φρένας δονείτω.
Καλλιόπεια σοφὰ,
Μουσῶν προκαταγέτι τερπνῶν,
Καὶ σοφὲ Μυστοδότα,
Λατοῦς γόνε, Δήλιε, Παίαν,
Ε᾽υμενεῖς πάρεσθέ μοι.

FRAGMENS

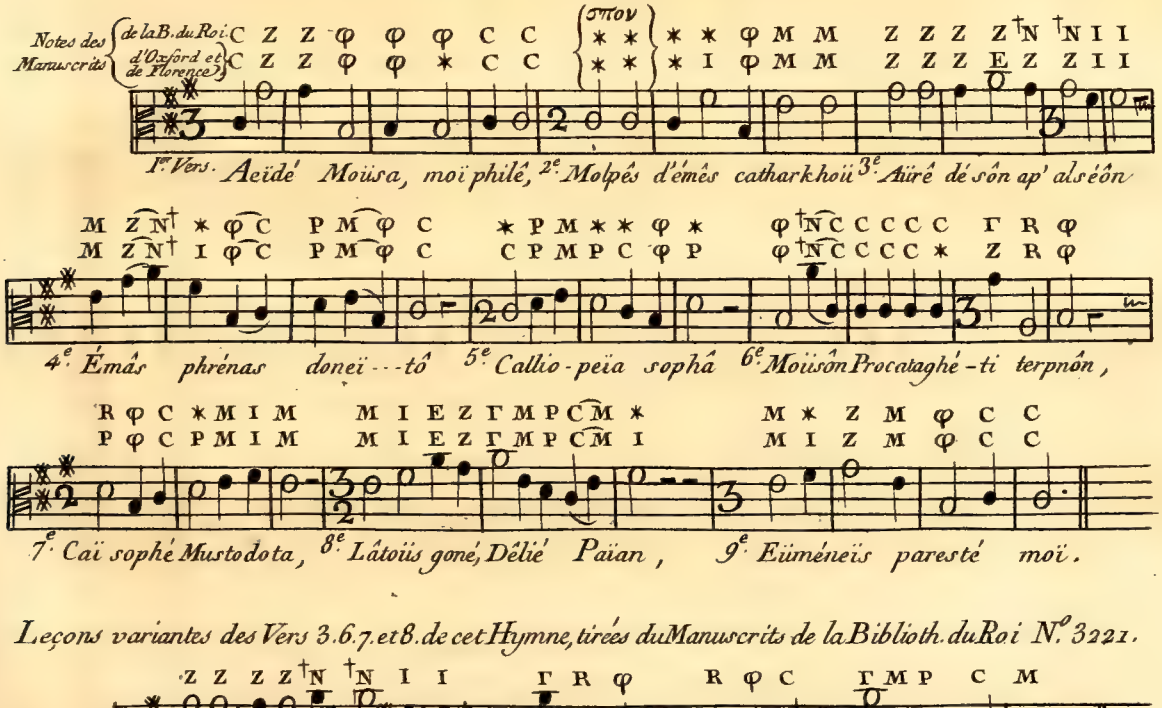
QUI NOUS RESTENT

DE LA MUSIQUE DES GRECS.

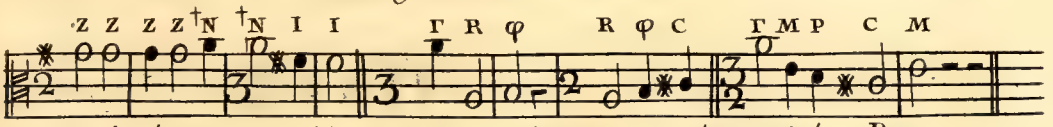
Ils sont ici notés, en Musique Greque et en Musique Moderne, avec les paroles du Texte Grec, mises en Lettres Latines, tels que les a donnés M. Burette dans les Mém. de l'Acad. des Inscript. Tome {V (VII)} *Planches 2.3.4. et 5. Pages* {302 et suiv. 299 et suiv.} *Edit.* {in 4.° in 12.°} *Seulement, dans le* I.er HYMNE, *nous avons mis les trois Dièses* fa ♯, ut ♯, sol ♯, *à la Clef, au lieu de les répéter accidentellement à chaque Note. Le double rang des Notes Greques qui sont au dessus de chaque Portée de Musique Moderne, dans tout le* I.er *Hymne et au commencement du* II, *est tiré, savoir; le supérieur, du Manuscrit de la Bibliotheque du Roi (N.° 3221); et l'inférieur, des Manuscrits d'Oxford et de Florence. Ce dernier rang, que M. Burette suit dans sa Musique, continue seul jusqu'à la fin. L'Etoile * indique une Note qui manque dans un MS. M. Burette la remplace, dans sa Traduction Musicale, par la Note d'un autre MS, si elle s'y trouve; sinon, il la supplée par ses conjectures. Nous mettrons, à la fin des deux premiers Hymnes, les variantes du MS. de la B. du Roi.*

La Note N (La) *ne servant qu'aux Instrumens, dans le Genre Diatonique du Mode Lydien, dans lequel ces quatre Fragmens sont composés, ne se trouve exacte qu'à la 2.e partie de l'Ode de Pindare, dont toutes les Notes sont* Instrumentales. *Partout ailleurs, elle est fautive, et il faut lui substituer sa Vocale* Γ; *comme on peut le voir dans la* I.re *partie de la même Ode de Pindare, dont toutes les Notes sont* Vocales. *Pour distinguer ce* N *fautif, nous le faisons précéder ou suivre d'une croix* †. *Voyez au grand Tableau, le Mode* X *Tétracorde* Synèmménon, *Genre Diatonique; et au* II.e *Tableau Alphabétique, la 3.e Paire* ΓN.

I. HYMNE A CALLIOPE



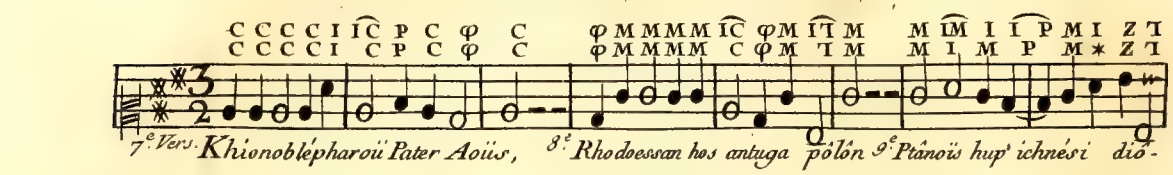
Leçons variantes des Vers 3.6.7. et 8. de cet Hymne, tirées du Manuscrits de la Biblioth. du Roi N.° 3221.



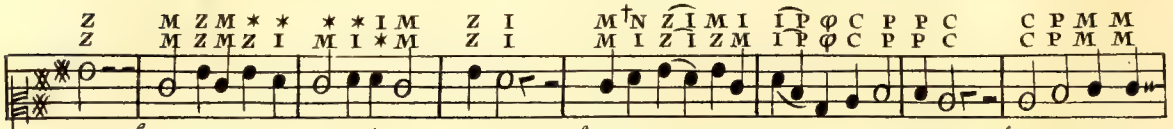
II. Hymne A Apollon.

Les Notes Greques des Six premiers Vers de cet Hymne, manquent dans tous les Manuscrits.

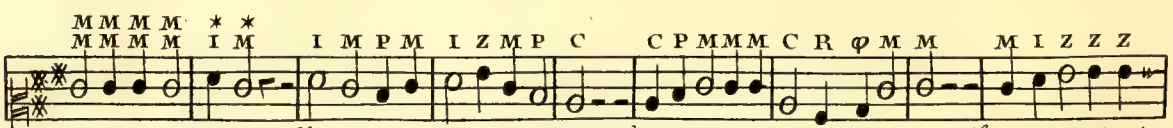
υ – Γένος διπλάσιον ὁ Ῥυθμος δωδεκάσημος.



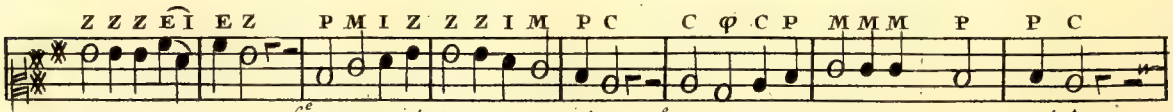
7.e Vers. Khionoblépharoïi Pater Aoïus, 8.e Rhodoessan hos antuga pôlôn 9.e Ptânoïs hup' ichnési dio-



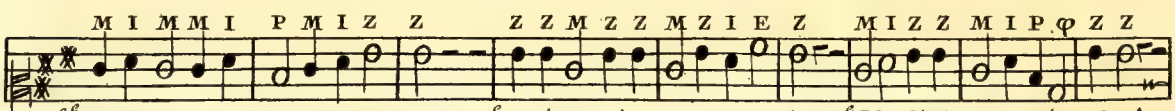
-keïs, 10.e Chruséäïsin agallomènos comaïs, 11.e Péri nôton a-peïraton oüranoïi. 12.e Actîna po-



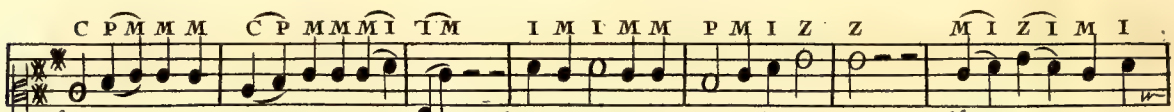
-histrophon amplecôn, 13.e Aïglâs polu-kerdéa pâgân 14.e Péri gaïan hapâsan hélisson, 15.e Potamoï dé sé-



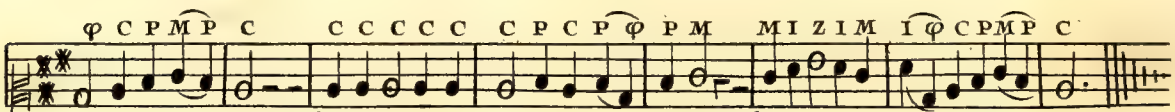
-then puros ambrotoïi 16.e Tictoüsin épêraton hâméran. 17.e Soï men khoros eüdios a - - - stérôn



18.e Cat' Olumpon a-nacta khoreüeï, 19.e Anéton mélos aïen aeïdôn, 20.e Phoïbéidi terpoménos lurâ.

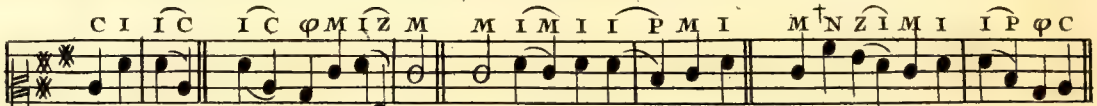


21.e Glaücâ dé par' hoïté sé-lâ-nâ 22.e Chronon hôrion haghémoneüeï, 23.e Leücôn hupo



surmasi moskhôn. 24.e Ganutaï dé té hoï noos eü-ménês, 25.e Polueï-mona cosmon héliss ôn.

Leçons variantes des Vers 1. 2. 3. et 5. de cet Hymne, tirées du Manuscrit de la Biblioth. du Roi N.o 3221.



(Vers 1.er) blépharou (v. 2.) antuga pôlôn (v. 3) Ptânoïs hup' ich-nési (v. 5) Péri nôton a-peïraton.

Ὕμνος εἰς Ἀπόλλωνα. II.

Ἐυφημείτω πᾶς αἰθὴρ·
Οὔρεα, τέμπεα, σιγάτω,
Γᾶ, καὶ πόντος, καὶ πνοιαὶ,
Ἠχοι, φθόγγοι τ' ὀρνίθων·
Μέλλει δὲ ὡρὸς ἡμᾶς βαίνειν
Φοῖβος, ἀκερσεκόμας, ἀχέλας.

Χιονοβλεφάρου Πάλερ Ἀοῦς,
Ῥοδόεσσαν ὃς ἄνλυγα πώλων
Πτανοῖς ὑπ' ἴχνεσι διώκεις,
Χρυσέαισιν ἀγαλλόμενος κόμαις,
Περὶ νώτον ἀπείραλον οὐρανοῦ.
Ἀκτῖνα πολύστροφον ἀμπλέκων,
Αἴγλας πολυκερδέα πάγαν
Περὶ γαῖαν ἅπασαν ἐλίσσων.
Ποταμοὶ δὲ σέθεν πυρὸς ἀμβρότου
Τίκτουσιν ἐπήραλον ἀμέραν.
Σοὶ μὲν χορὸς εὔδιος ἀστέρων
Καθ' Ὄλυμπον ἄνακλα χορεύει,
Ἄνελον μέλος ἀιὲν ἀείδων,
Φοιβηΐδι τερπόμενος λύρᾳ.
Γλαυκὰ δὲ παρ' οἴτε Σελάνα
Χρόνον ὥριον ἀγεμονεύει,
Λευκῶν ὑπὸ σύρμασι μόσχων.
Γάνυται δὲ τέ οἱ νόος εὐμενὴς,
Πολυείμονα κόσμον ἑλίσσων.

Hymne a Apollon.

Que le Ciel entier applaudiſſe. Que les montagnes & les vallées, que la terre & la mer, que les vents, les échos & [1] les oiſeaux gardent un profond ſilence. Phébus, à la longue chevelure & à la voix mélodieuſe, va deſcendre vers nous.

[1] Gr. *la voix des Oiſeaux.*

Pere [2] de l'Aurore aux yeux brillans, qui orné d'une chevelure d'or, pouſſez rapidement, ſur la voûte immenſe du ciel, votre char [3] lumineux traîné par des courſiers aîlés: vous répandez de toutes parts vos rayons, & promenez par toute la terre une riche ſource de ſplendeur. De votre ſein partent [4] des torrens d'un feu immortel, qui [5] font naître l'aimable jour. C'eſt pour vous que le chœur ſerein des Aſtres danſe au milieu du ſuprême Olympe, & chante perpétuellement des airs ſacrés au ſon de la lyre même de Phébus. La Lune, de ſon côté, [6] moins brillante, & dont le char eſt tiré par de jeunes taureaux blancs, préſide au tems de la nuit qui eſt ſon partage; & ſon cœur plein de bonté, ſe réjouit, lorſqu'en faiſant ſon tour, elle étale une parure variée.

[2] Gr. *aux blanches paupieres.*

[3] Gr. *de roſes.*

[4] Gr. *des fleuves.*

[5] Gr. *enfantent.*

[6] Gr. *pâle.*

III.

Hymne a Némésis.

Ailée Néméſis, puiſſant mobile de notre vie, Déeſſe [1] aux yeux séveres, fille de la Juſtice; qui, par un frein que rien ne peut rompre, ſavez réprimer le vain faſte des Mortels; qui êtes l'énemie de leur pernicieuſe inſolence, & qui chaſſez loin de vous la noire Envie : c'eſt au gré de votre roue, qui n'a nulle ſtabilité & ne laiſſe nulle trace, que tourne la riante fortune des hommes. Vous les ſuivez pas à pas ſans en être aperçue. Vous leur faites courber leur tête ſuperbe. Vous meſurez ſans ceſſe leurs jours [2] à votre regle. Sans ceſſe vous froncez le ſourcil, tenant en main la balance. Soyez-nous favorable, divine Miniſtre de la Juſtice, aîlée Néméſis, puiſſant mobile de notre vie. Nous chantons les louanges de Néméſis, Déeſſe incorruptible, infaillible; & celles de la Juſtice ſa compagne, de la Juſtice aux aîles déployées & au vol rapide, qui ſait afranchir de la vengeance divine & du tartare, l'héroïque vertu des Humains.

[1] Gr. *aux yeux noirs.*

[2] Gr. *à votre aune.*

Ὕμνος εἰς Νεμεσιν.

Νεμεσι πτερόεσσα, βίου ῥοπὰ,
Κυανῶπι Θεὰ, θύγατερ Δίκας,
Αἰ κοῦφα φρυάγματα θνατῶν
Ἐπέχεις ἀδάμαντι χαλινῷ,
Ἔχθουσα δ' ὕβριν ὀλοὰν βροτῶν,
Μέλανα Φθόνον ἐκλὸς ἐλαύνεις·
Ὑπὸ σὸν τροχὸν, ἄσταλον, ἀστιβῆ,
Χαροπὰ μερόπων σλρέφεται τύχα.
Λήθουσα δὲ ϖὰρ ϖόδα βαίνεις·
Γαυρούμενον αὐχένα κλίνεις·
Ὑπὸ πῆχυν ἀεὶ βίβλον μελρεῖς.
Νεύεις δ' ὑπὸ κολπον ἀεὶ κάλω ὀφρὺν,
Ζυγὸν μελὰ χεῖρα κραλοῦσα.
Ἴλαθι, μακαιρα δικασπόλε,
Νέμεσι ϖλερόεσσα, βίου ῥοπά.
Νέμεσιν Θεὸν ἄδομεν, ἀφθίταν,
Νημερλέα καὶ πάρεδρον Δίκαν,
Δίκαν, τανυσίϖλερον, ὀμβρίμαν,
Αἰ τὰν μεγαλανορίαν βροτῶν
Νεμέσεως ἀφαιρεῖ καὶ ταρλάρου.

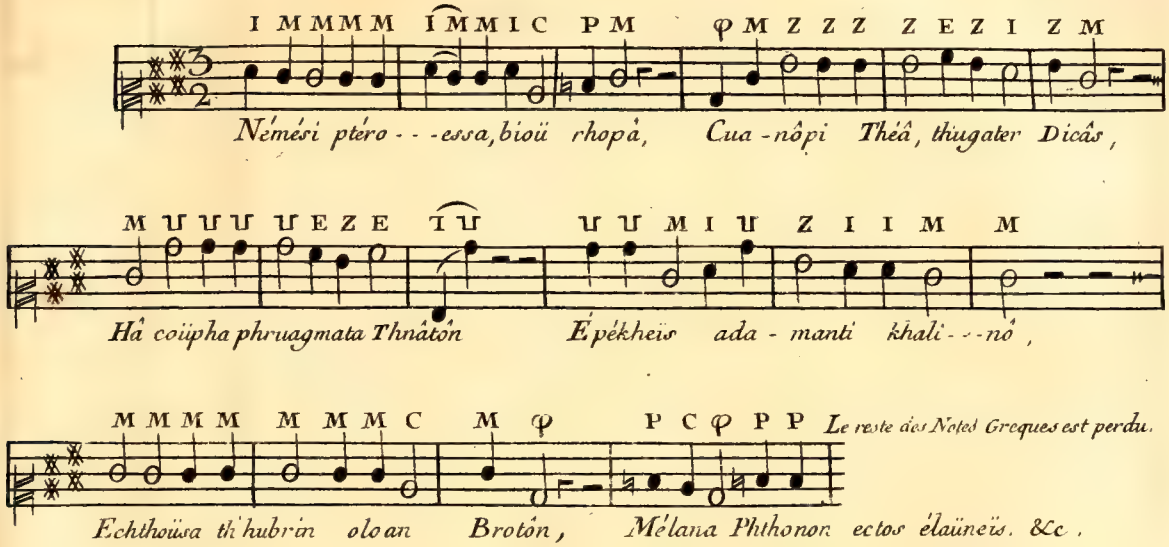
IV.

Premiere Ode Pythique de Pindare.

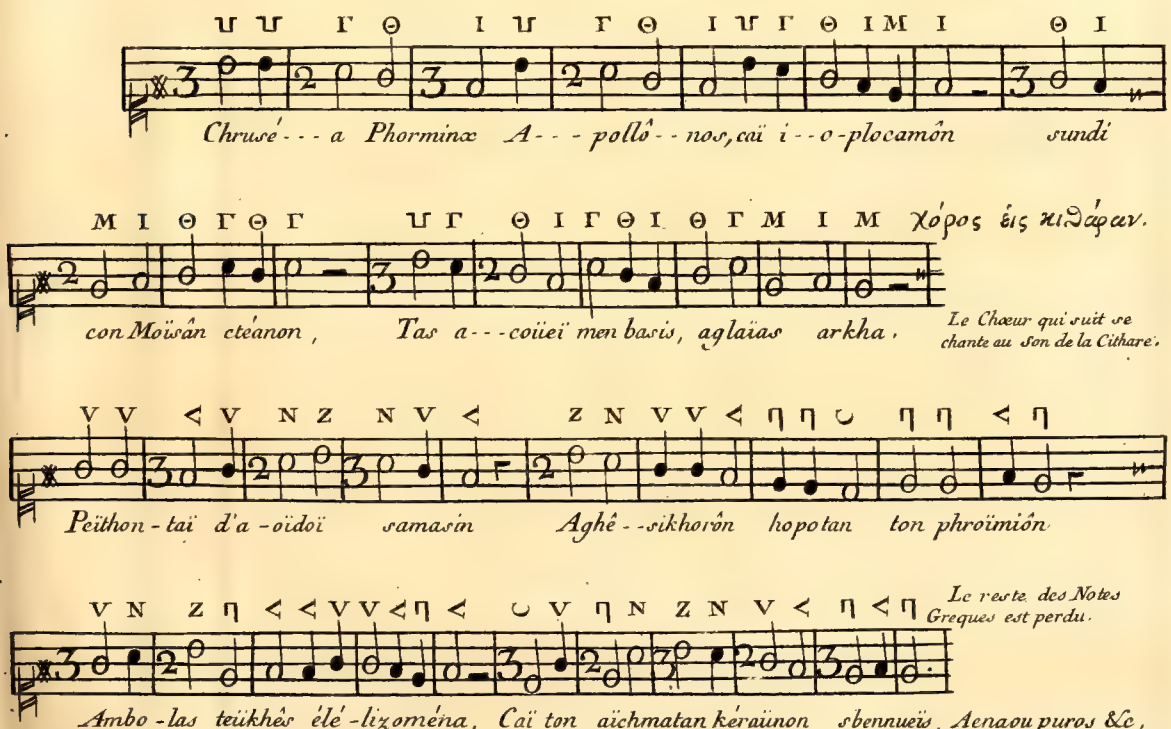
Lyre dorée, compagne inſéparable d'Apollon & des Muſes à la belle chevelure, vous réglez par vos ſons les mouvemens de la Danſe, qui eſt l'âme de la joie. Les Chantres obéiſſent à votre ſignal, lorſque pincée d'une main délicate, vous faites entendre les préludes de ces Airs qui donnent le ton aux Chœurs des Muſiciens; & *par le charme de votre harmonie*, vous pouvez éteindre les traits enflamés de la foudre, &c.

Χρυσεα Φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος, καὶ ἰοπλοκάμων
σύνδικον Μοισᾶν κλέανον,
τᾶς ἀκούει μὲν βάσις, ἀγλαΐας ἀρχά.
πειθονλαι δ' ἀοιδοὶ σάμασιν,
ἀγησιχόρων ὁπόταν τῶν φροιμίων
ἀμβολὰς τεύχῃς ἐλελιζομένα.
καὶ τὸν αἰχμαλὰν κεραυνὸν σβεννύεις
ἀενάου πυρός· &c.

III. Hymne A Némésis.



IV. *Premiere Ode Pythique de Pindare.*



Tableaux Alphabétiques des Notes Musicales des Grecs, tant Simples qu'Accouplées.

I.er Tableau. Notes Simples.

Ce sont les 24 Lettres de l'Alphabet Grec, prises une à une, et variées par leur Figure et leur Position.

Valeur des Lettres Grecques en François.		Noms des Lettres Grecques.	Lettres Tournées à droite, ou dans leur Position Ordinaire, Courantes.	Capitales.	Lettres Renversées.	Lettres Tournées à Gauche.	Lettres Couchées à Droite.	Lettres Couchées à Gauche.	Lettres Accentuées ou affectées de l'Accent Aigu.	Lettres Barrées.
1	A a	Alpha.	α	A	Ⱶ				Á	Ⱶ
		Demi-Alpha (Gauche)	la pointe en haut / en bas ⸍							
		Demi-Alpha (Droit)	la pointe en haut ⸍ en bas /			⸍ /				⸍
2	B b	Bêta.	β ϐ	B						
		Bêta Imparfait.		R						
3	G g	Gamma.	γ ⌐ ⌐	*Γ	L	⅂			Γ́	
	GH gh	Digamma, ou Double-Gamma.		*Ϝ	Ⅎ	⅁		⅁		Ⅎ
4	D d	Delta.	δ ժ	Δ	∇					Δ
		Demi-Delta.		Prolongé en bas. Λ				⅄	Λ́ ⅄́	
5	E' é	E-Psilon. ou E bref.	ε	*E		Ǝ		E		
6	Z z	Zêta ou Dzêta	ζ ζ	*Z					*Ź	
	DZ dz									
	DS ds	Zêta Imparfait.		7 ou Ζ						
7	Ê ê	Êta. ou E long et ouvert	η Prolongé en bas Ⲏ	*H					H́	Ⲏ
		Êta Imparfait.		Ⲏ		⅁		⊥		
8	TH th	Thêta.	ϑθ Ↄ	Θ					Θ́	
		Demi-Thêta.					Tourné vers le bas ⅁			
9	I i	Iôta.	ι	I				I	Ί	
10	K C Q k c q	Cappa.	κ	*K		⅂		*Ⲕ	*Κ́ Ⲕ́ Ⲕ́	
11	L l	Lambda.	λ	Λ	*V		⅄	⅄	ΛV́ ⅄́	⅄
12	M m	Mu.	μ	M	W				Ḿ	
		Demi-Mu (Gauche)	μ					⸗		
		Demi-Mu (Droit)				ч				
13	N n	Nu.	ν	*N					*Ń	
		On appelle Antinu	le Nu tourné à gauche			И	et peint négligemment.			
14	X x	Xi.	ξ	Ξ					Ξ́	
	CS cs									
	GZ gz	Xi double.	ξξ					⸗⸗		
15	O o	O-Micron. ou O bref.	ο	O Avec pointe au dessous					Ó	
16	P p	Pi.	π ϖ	Π ou ⊓	*ⲡ		⊐	⊏	⊏́	⋤ ⋥
		Pi prolongé en bas		Ⲡ					Ⲡ́	
		Pi double.		Ⲫ	Ⲫ					
17	R r	Rho.	ρ ϱ ⅽ	P	Ⲣ					
18	S ſ s	Sigma.	σ ς ζ ζ	Σ ou *C		Ↄ		Ↄ		Ↄ
		Sigma double		Ɛ		*Ⲍ		Ⲥ		
19	T t	Tau.	τ ⊤ ⅂	*T	*Ⲧ		*⊤	⊤		Ⲧ
20	Uu Yy	U-Psilon. ou U bref.	υ	Y	⅄		(⅄)	(Y)		
21	PH ph	Phi.	φ	Φ				Φ		
	F f	Demi-Phi.					⊦	⊧		
22	CH ch	Chi prononcé Khi	χ	X						
	KH kh	Chi altéré,	⋇				(⋇)	(⋇)		
23	BS bs	Psi.	ψ ou ψ	Ψ	⅄		(⋹)	(⋺)		
	PS ps									
24	Ô ô	O-Mega. ou O long.	ω	Ω ou Ⲩ	Ⲩ		(⊔)	(⊔)	Ⲩ́	
Accent		Aigu.		/						
		Grave.		\					\	

Notes Accouplées.

Ce sont les Lettres de l'Alphabet Grec, rangées par Couples ou Paires, dont les deux Notes désignent le même Son, la I.re pour les Voix, et la 2.e pour les Instrumens.

II.e Tableau.

Dont les Notes Vocales suivent l'Ordre, la Figure et la Position des Lettres de l'Alphabet.

1	A	\
2	B	/
3	Γ	*N
4	Δ	⊔
5	E	*⊔
6	Z	⊏
7	H	V
8	Θ	*V
9	I	⅄
10	K	⅄
11	Λ	⅄
12	M	⊓
13	N	Ж
14	Ξ	*Ж
15	O	*K
16	Π	Ↄ
17	P	C
18	C	*C
19	T	⊣
20	Y	F
21	Φ	*F
22	X	⸗
23	Ψ	⸗
24	Ω	⸗

III.e Tableau.

Notes Accentuées. Elles ont (à l'Accent près) la même Figure, et elles rendent (à une Octave plus haut) le même Son, que leurs Notes analogues dans le II.e Tableau.

1	Ⲩ́	*Z
2	Á	\́
3	Γ́	*Ń
4	Ź	⊓́
5	H́	V́
6	Θ́	V́
7	Ί	⅄́
8	Κ́	⅄́
9	Λ́	⅄́
10	Μ́	⊓́
11	Ν́	Ж́
12	Ξ́	Ж́
13	Ο	*Ж́

IV.e Tableau.

Dont les Notes Vocales suivent l'Ordre, et non la Figure, ni la Position des Lettres de l'Alphabet.

1	V	⊦
2	R	L
3	⅂	*Γ
4	∇	*Ⅎ
5	F	*L
6	7	⊢
7	⊣	Ǝ
8	ⅇ	E
9	I	*E
10	Ж	*⊣
11	V	⊦
12	W	⊦
13	И	Я
14	ɯɯ	Ш
15	Ϙ	*H
16	⊔	*3
17	⊳	Ɛ
18	3	Ɛ
19	⊣	*T
20	(⅂)	(Y)
21	⊳	⊳
22	(⋇)	(⋇)
23	(⋋)	(⋋)
24	(Ш)	(Ш)

V.e Tableau.

Notes du même Genre que celle du IV.e Tableau.

1	⊥	\
2	⅄	/
3	⊖	И
4	⋇	/
5	⋔	\
6	Ш	*Z

VI.e Tableau.

Notes Barrées. Elles sont affectées aux Lichanos des deux plus bas Tétracordes, et aux Paranetes des trois Tétracordes supérieurs dans le Genre Chromatique du Mode X. Lydien.

1	Ⲩ	⊧
2	⋔	⅃
3	Ж	Ⲩ
4	Ⲥ	⊔
5	⊥	⊀

Picquet Sculp. 1780.

TABLEAU DES NOTES DE LA MUSIQUE GREQUE, TANT VOCALE QU'INSTRUMENTALE, COMPARÉES AUX NOTES DE LA MUSIQUE MODERNE.

AVERTISSEMENT. *On trouvera l'Analyse de ce Tableau, immédiatement avant les Fragmens de Musique Greque, que le Relieur aura soin de placer, ainsi que ce Tableau entre le I et le II Livre de cet Ouvrage. Nous allons seulement donner ici l'explication des deux Signes (x et), dont le premier, que nous appelons* Demi-dièse, *est très peu connu, et le second, que nous nommons* Demi bémol, *ne peut l'être encore, puisque c'est nous qui le proposons et l'employons ici pour la première fois. Voici la raison et l'usage de ces Signes.*

Si les Grecs n'avoient connu dans leur Musique que les Genres Diatonique *et* Chromatique, *le plus petit Intervalle des Sons, dans ces deux Genres, étant le Demi-ton, nous pourions traduire tous les Sons de leur Musique dans la nôtre, avec nos Notes ou nos Syllabes, ut, re, mi, fa, sol, la, si, soit Naturelles, soit Diésées, c'est à dire, élevées d'un Demi-ton par le Dièse (x), soit Bémolisées, c'est-à-dire, abaissées de la même quantité par le Bémol (b). Mais, comme les Grecs avoient un troisième Genre, qu'ils appeloient* Enharmonique, *dans lequel les deux Sons inférieurs de chaque Tétracorde précédoient par un Intervalle de Quart-de-ton, qui est à peu près la moitié du Demi-ton (comme le Demi-ton est à peu près la moitié du Ton); alors ce nouvel Intervalle exige deux nouveaux Signes, qui puissent l'exprimer, l'un en montant, l'autre en descendant. C'est ce que nous obtenons facilement par le Demi-dièse (x) et par le Demi bémol (), deux Signes dont l'Usage nous paroit bien déterminé par leur Nom et par leur Figure. Destinés en effet à désigner un Intervalle plus petit de moitié que celui du Dièse et du Bémol, le mot de Demi joint à ceux de Bémol et de Dièse, exprime bien naturellement l'un et l'autre. Considérés comme composés de deux parties, savoir d'une Ligne perpendiculaire (I) et d'un Crochet ou Virgule (), nous supprimons l'une de ces parties, l'autre vers le Signe naturel du Demi-bémol. Nous préférons la Ligne perpendiculaire (I), au bas de laquelle nous ajoutons la naissance du Crochet pour faire mieux sentir son analogie avec le Bémol, et nous la figurons ainsi (I).*

Maintenant que nous avons des Signes pour exprimer le Quart-de-ton, la Musique Grecque n'a plus d'Intervalles que nous ne puissions rendre dans la nôtre, avec nos sept Notes ou nos sept Syllabes, Marquées, affectées, ou besons du Dièse (x) ou du Bémol (b) du Demi-dièse (x) ou du Demi bémol () quelquefois conjoints, mais rarement, du Double-dièse (xx). C'est de quoi notre Tableau offre par tout des preuves.

T É T — 1er Tétracorde, HYPATON, Lat. Gravium, des Hypates, c'est à dire, des Cordes Graves. Les Auteurs Latins traduisent par Principalium, des Principales.

R A — 2e Tétracorde, MESON, Lat. Medicarum, des Meses, c. a d. des Cordes Moyennes.

C O — 3e Tétrac. SYNEMMENON, Lat. Connectarum, des Conjointes, quand ce 3e Tétrac. étoit uni au 2e.

R D — 3e Tétrac. DIEZEUGMENON, Lat. Disjunctarum, des Disjointes, quand ce 3e Tétrac. étoit séparé du 2e.

E S — 4e Tétracorde, HYPERBOLAION, Lat. Acutarum, des Aigues, ou des Cordes les plus hautes du Mode. Les Auteurs Latins traduisent par Excellentium, des Excellentes.

NOMS QUE LES GRECS DONNOIENT, DANS TOUS LES MODES DE LEUR MUSIQUE, AUX DIX-HUIT CORDES DE CHAQUE GENRE.

PROSLAMBANOMENOS. — HYPATÉ HYPATON. — PARHYPATÉ HYPATON. — LICHANOS HYPATON. — CHORDÉ HYPATON. — LICHANOS HYPATON. — PARHYPATÉ HYPATON. — HYPATÉ MESON. — PARHYPATÉ MESON. — LICHANOS MESON. — CHORDÉ MESON. — LICHANOS MESON. — PARHYPATÉ MESON. — MESÉ. — TRITÉ SYNEMMENON. — PARANÉTÉ SYNEMMENON. — NÉTÉ SYNEMMENON. — PARAMESÉ. — TRITÉ DIEZEUGMENON. — PARANÉTÉ DIEZEUGMENON. — NÉTÉ DIEZEUGMENON. — TRITÉ HYPERBOLAION. — PARANÉTÉ HYPERBOLAION. — NÉTÉ HYPERBOLAION.

TRADUCTION, EN MUSIQUE MODERNE, DE L'ÉCHELE GÉNÉRALE DES GRECS, COMPRISE DANS L'ÉTENDUE DE TROIS OCTAVES ET UN TON, DEPUIS LA PROSLAMBANOMENE (LA) DU MODE HYPO-DORIEN, LE PLUS GRAVE DE TOUS, JUSQU'A LA NETE HYPERBOLEON (sol) DU MODE XV HYPER-LYDIEN LE PLUS AIGU DE TOUS.

FIGURES DES NOTES DE LA MUSIQUE GREQUE, TANT VOCALE QU'INSTRUMENTALE, DIVISÉES PAR MODES, GENRES ET TÉTRACORDES, ET ACCOMPAGNÉES DU NOM DES NOTES OU SYLLABES QUI LEUR CORRESPONDENT DANS LA MUSIQUE MODERNE.

MODES.

GENRES.

MODES AIGUS. *Ils sont placés au Quarte au dessus des cinq Modes Moyens, leurs correlatifs, et n'en diffèrent, pour le nom, que par la préposition* Hyper, *qui veut dire* Sus, Dessus.

XV	HYPER-LYDIEN.	Énarmonique. / Chromatique. / Diatonique.
XIV	HYPER-ÉOLIEN.	Énarmonique. / Chromatique. / Diatonique.
XIII	HYPER-PHRYGIEN, *ou* Hyper-Mixo-Lydien.	Énarmonique. / Chromatique. / Diatonique.
XII	HYPER-IONIEN, *ou* Hyper-Iastien, *ou* Mixo-Lydien *aigu*.	Énarmonique. / Chromatique. / Diatonique.
XI	HYPER-DORIEN, *ou* Mixo-Lydien.	Énarmonique. / Chromatique. / Diatonique.

MODES MOYENS. *Ce sont les cinq premiers, et les plus anciens Modes de la Musique Grecque, auxquels on ajouta dans la suite les quatre autres, en descendant, savoir le Lydien, le Phrygien et le Lydien et le Dorien, le Phrygien et le Lydien.*

X	LYDIEN.	Énarmonique. / Chromatique. / Diatonique.
IX	ÉOLIEN, *ou* Lydien *grave*.	Énarmonique. / Chromatique. / Diatonique.
VIII	PHRYGIEN.	Énarmonique. / Chromatique. / Diatonique.
VII	IONIEN, *ou* Iastien, *ou* Phrygien *grave*.	Énarmonique. / Chromatique. / Diatonique.
VI	DORIEN, *ou* Hypo Mixo-Lydien.	Énarmonique. / Chromatique. / Diatonique.

MODES GRAVES. *Ils sont placés au Quarte au dessous des cinq Modes Moyens, dont ils ne sont que répétés, pour le nom, par la préposition* Hypo, *qui veut dire* Sous, Dessous.

V	HYPO-LYDIEN.	Énarmonique. / Chromatique. / Diatonique.
IV	HYPO-ÉOLIEN, *ou* Hypo-Lydien *grave*.	Énarmonique. / Chromatique. / Diatonique.
III	HYPO-PHRYGIEN.	Énarmonique. / Chromatique. / Diatonique.
II	HYPO-IONIEN, *ou* Hypo-Iastien, *ou* Hypo-Phrygien *grave*.	Énarmonique. / Chromatique. / Diatonique.
I	HYPO-DORIEN, *Commun ou Locrien*.	Énarmonique. / Chromatique. / Diatonique.

NOMS QUE LES GRECS DONNOIENT, DANS TOUS LES MODES DE LEUR MUSIQUE, AUX DIX-HUIT CORDES DE CHAQUE GENRE.

Nota. Tout ce qui est au marqué d'une étoile * a été ajouté par les plus modernes Mesodomes, et n'est pas des Grecs. Diatonique du Mode Hypo-Dorien.

TRANSCRIPTION, EN SYLLABES MODERNES, DES NOTES DE L'ÉCHELE GÉNÉRALE DES GRECS, DANS LES TROIS GENRES DE LEUR MUSIQUE.

† Ces sont la Gamme ou Échele Diatonique de Gui d'Arezzo. Les Lettres doubles et triples qui y entrent, ont été ajoutées pour faire voir que cette Gamme n'alloit que jusqu'au mi (ee) et est moins élevée d'une Quinte, que l'Échele Générale Diatonique des Grecs, qui alloit jusqu'au ut (aaa).

1er Tétracorde, Hypaton. — 2e Tétracorde, Méson. — 3e Tétracorde, Synemménon. — 3e Tétracorde, Diézeugménon. — 4e Tétracorde, Hyperboléon.

ESSAI SUR LA MUSIQUE.

LIVRE SECOND.

Des Inſtrumens.

CHAPITRE PREMIER.

Inſtrumens des Hébreux.

Nous aurions deſiré pouvoir nous étendre davantage ſur une matiere auſſi intéreſſante & auſſi neuve; mais le peu d'ouvrages que nous avons trouvés, concernant les inſtrumens, ne nous ont procuré que peu de connaiſſances, & encore ſont-elles fort incertaines. Le plus étendu de tous ces ouvrages eſt celui du P. Bonnani, mais il eſt ſi peu intéreſſant & ſi

peu inſtructif, que nous avons bien regretté d'être obligés d'y avoir recours. Nous avons eſſayé d'engager les plus habiles Virtuoſes à nous éclairer ſur leur art, mais ſeulement quelques-uns d'entr'eux ont conſenti à nous donner les éclairciſſemens dont nous avions beſoin, & nous avons fait tous nos efforts pour tâcher de ſupléer à ce qui nous manquait.

Nous avons trouvé quelque ſecours dans l'Enciclopédie, mais nous aurions bien deſiré qu'au lieu de décrire avec tant de détails le méchaniſme des inſtrumens, on eût préféré des recherches ſur leur antiquité & ſur les peuples qui les ont inventés.

On lit dans le P. Kirker, que le traité *Aruchin Talmudique* comprend trente-quatre ſortes d'inſtrumens Hébreux.

La premiere claſſe appelée *Neghinoth*, comprend les inſtrumens à cordes décrits ainſi : « Ces inſtrumens étaient de bois, longs, ronds, & » percés en deſſous de beaucoup de trous; on les garniſſait de trois cordes » à boyau, & lorſqu'on voulait en jouer, on frotait ces cordes avec un » archet (*arcu* (a)) fait de crins de queue de cheval bien tendus. Cet » inſtrument s'appele *trichordon* en grec, & *trifidium* en latin ».

Nous nous contenterons ici de nommer les inſtrumens Hébreux, & nous n'en parlerons plus au long que dans quelques momens; nous avons cru de voir ſéparer en ſix claſſes tous les inſtrumens qui ſont parvenus à notre connaiſſance.

Premiere. Inſtrumens à vent.....	}	Anciens.
Seconde. Inſtrumens de percuſſion.....		
Troiſieme. Inſtrumens à cordes.....		
Quatrieme. Inſtrumens à vent.....	}	Modernes.
Cinquieme. Inſtrumens de percuſſion....		
Sixieme. Inſtrumens à cordes.....		

Nous les avons rangés par ordre alphabétique, chacun dans leur claſſe, on pourra les y chercher au beſoin.

(a) Si cela eſt vrai, notre archet était donc connu des Anciens, quoiqu'on prétende le contraire.

Inſtrumens dont il eſt parlé dans la Bible.

Aſſur.
Buccin
Chalumeaux de pluſieurs ſortes.
Cithare.
Cimbales.
Cornets de pluſieurs ſortes.
Crotales.
Flûtes de pluſieurs ſortes.
Gnacarri.
Gneſte Beruſim.
Khalit.
Kinnor ou Harpe.
Lyre.
Mafra Kitha.
Magraphe temid.
Maghul, eſpece de Siſtre.
Metſiloth, Cimbales d'airain.
Minghinim.
Minnim.
Mizmor.
Nablium.
Nevel, Nebel, nommé auſſi Pſalterium.
Organa.
Pſalterium.
Bab.
Saquebute.
Siſtre.
Symphonie.
Tambour.
Timpanum, appelé Thoph.
Trichordon, le *Trifidium* des Latins.
Trompettes de pluſieurs ſortes.
Tzetzelim.

Lorſque David fit tranſporter l'Arche Sainte, voici l'ordre qu'il établit dans ſa Muſique, qui marchait devant l'Arche.

Chonénias marchait le premier; c'était le chef de ſa Muſique. Il preſcrivait les Pſeaumes qu'on devait chanter. Il ordonnait de commencer, & faiſait ceſſer le chant lorſqu'il voulait. Quelques interpretes ont cru mal-à-propos qu'on trouvait dans l'Écriture Sainte que ce Muſicien avait une voix de *haute-contre*. Chonénias était très-ſavant Muſicien, & grand Compoſiteur (pour ce tems-là).

Chanteurs jouant des Cimbales d'airain ou Metſiloth.

Héman, fils de Joël.
Aſaph, fils de Barachias.
Eshan, fils de Calaias.

Chanteurs jouant du Pſalterium ou Nebel, ſur le mode Alamoth.

Zacharias.
Oziel,
Semiramoth.
Jehiel.
Ounni.
Eliab.
Maahias.
Banaias.

Chanteurs à l'octave jouant de la Harpe Kinnor.

Mattihthiahou.
Eligshalu
Macenias.
Obededom.
Jehiel.
Ozazin.

Trompettes.

Subenias.
Joſaphat.
Nathanaël.
Amaſai
Zacharias.
Banaias.
Elieſer.

L'uniforme de tous les Muſiciens était une robe de lin. Chonenias, leur chef, n'avait aucune diſtinction, & était vêtu de même.

L'Auteur anonime des Paralipomenes, compte, lors du dénombrement des Prêtres & des Lévites, 4000 Muſiciens. Mais on connaît les Juifs pour aimer à exagérer, ainſi que les Grecs & les Arabes.

David imagina dans la ſuite de diviſer ſa Muſique en trois claſſes, dont chacune aurait à la tête le Chef de ſa Tribu.

La premiere jouant du Kinnor.

Aſaph, Chef.

Zacchour.
Joſeph.
Nethaniah.
Aſarelah.

La ſeconde jouant du Nebel ou Nevek

Jedouthoun, Chef.

Hédaliahou.
Itsry.
Jeſaiahou.

Haſabiaou.
Matthithiahou.

La troiſieme jouant du Metſiloth.

Héman, Chef.

Boucciiahou.
Matthaniahou.
Onzziel.
Sebonël.
Jerimoth.
Hananiah
Hanani.
Eliathah.
Ghiddalthi.
Romamthi-Ezer.
Josbecaſah
Mallothi.
Hothis.
Mahazioth.

Il paraît que les inſtrumens Hébreux n'étaient pas bien difficiles à jouer, ou que les Muſiciens aprenaient en même tems du *Metſiloth*, du *Nebel* & du *Kinnor*, car *Aſaph*, qui lors du tranſport de l'Arche Sainte, jouait du *Metſiloth*, ſe trouva dans la ſuite chef des joueurs de *Kinnor*. *Heman* qui jouait du même inſtrument, n'en changea point. *Mattihthiahou*, qui jouait du *Kinnor*, ſe trouva dans la claſſe des joueurs de *Nebel*.

David inventa la maniere de filer les ſons; ce qu'on appelait *ſélah* (*a*)

(*a*) Les plus doctes Rabins ont été fort embarraſſés ſur la vraie ſignification de ce mot. *David Kimchi* le fait dériver du verbe *ſalal*, élever, & rend le mot *ſélah* par *élevation*.

On doit remarquer que ce mot ne ſe trouve que dans David & dans Habacuc.

D'autres Rabins font dériver ce mot de *ſalah*, *abaiſſer*, & prétendent que le *ſélah*

en Hébreu, eſt ce qu'on appelle en Italien *ſmorzando*. La dévotion des Juifs redoublait à l'aproche du *ſélah*, & les Chanteurs uniſſaient leurs voix, & s'acordaient le mieux qu'il leur était poſſible, afin de l'exécuter de façon à pénétrer les cœurs en charmant les oreilles, ils renforçaient les ſons, & les adouciſſaient enſuite par gradation. Cette tenue était ſuivie d'une pauſe. Le Prophete Habacuc touché des merveilleux effets que produiſait le *ſélah*, voulut en orner ſes ouvrages. On le trouve pluſieurs fois *nommé* dans ſon Cantique.

Joſeph aſſure que Salomon ayant obtenu de Dieu, avec la ſcience infuſe, la plus parfaite conaiſſance de la Muſique, fit faire quarante mille inſtrumens qu'on employait dans les fêtes du ſanctuaire, & qu'on avait diſtribué ſelon la diverſité des Cantiques.

On peut voir dans le cinquieme Chapitre du Livre des Paralipomenes, le dénombrement des Chanteurs, & des différens inſtrumens qui accompagnaient la voix.

Il y avait dans la partie orientale du Tabernacle une petite chambre où l'on dépoſait les inſtrumens. L'intérieur de cet appartement était gardé par quatre Lévites, & la porte par deux.

Les gardes deſtinés à cet emploi, par le ſort, étaient de la famille de *Carhi* & de *Merari*.

CHAPITRE II.

Uſage des Inſtrumens de Muſique dans les Sacrifices & dans les Fêtes.

C'ÉTAIT une coutume également ſuivie par les adorateurs du vrai Dieu, comme par les Idolâtres, de célébrer leurs fêtes par la Muſique

n'était autre choſe qu'un mot qui avertiſſait le Chanteur d'adoucir ſa voix, & de faire une longue pauſe, afin de donner le tems aux auditeurs de méditer ſur les paroles ſaintes. Quelques-uns ont cru que c'était ſeulement une exclamation de douleur.

& par le Chant. C'était même une obligation; car on lit au dixieme des Nombres, verſet 50:

Si quando habebitis epulum & dies feſtos & calendas canetis tubis ſuper holocauſtum & pacificis victimis, ut ſint vobis in recordationem Dei veſtri.

On lit auſſi dans Ovide,

Feſta dies veneremque vocat
Cantuſque chorumque.

Et ces autres vers:

Protinus inflexo Berecynthia tibia cornu
Flabit, & Idææ feſta parentis erunt
Ibunt ſemimares, & inania tympana tundent;
Æraque tinnitus ære repulſa dabunt.

Faſt. liv. IV, v. 181.

Qui prouvent qu'ils ſe ſervaient dans les temples d'autres inſtrumens que des trompettes.

On peut en voir une nouvelle preuve dans la deſcription d'un ſacrifice faite par Apulée, dans ſon premier livre des Métamorphoſes.

Strabon nous dit auſſi dans ſon dixieme livre, que Marc Antoine employa, dans les ſacrifices, des femmes Phéniciennes qui couraient au-tour des autels en frapant des cimbales & d'autres inſtrumens de Muſique.

Mille bas reliefs antiques, & entr'autres ceux de la colonne trajane, prouvent que les joueurs d'inſtrumens étaient néceſſaires aux ſacrifices; & il y avait même un collége établi à Rome pour les former à ces fonctions, ainſi qu'on le juge par deux inſcriptions raportées par *Gruterus*, page 269.

Tibicines Romani,
qui . Sacris
Pub. præſto ſunt.

Et

Et à la page 195.

Collegio Tibicinum, & fidicinum Romanorum
Qui (a) *S. P. P. S.*
Tit. Julius Siranus munis perpetuas, & Ubius Tirunnus
F. H. C. DD.

Ces joueurs d'inſtrumens avaient leur part dans les viandes ſacrifiées. Tite-Live raconte qu'ayant été privés une fois par les Romains, de la portion de viandes qui leur devait revenir, ils ſe retirerent à Tivoli, d'où l'on ne pût les engager de ſortir que par un ſtratagême ; ce fut d'y célébrer un ſacrifice ſolemnel, après lequel on leur fournit ſi abondamment à boire & à manger, qu'ils furent ſaiſis d'un profond ſommeil, pendant lequel on les tranſporta à Rome, où s'étant éveillés, & ayant été priés de reſter, on leur accorda de pouvoir tous les ans paraître en public pendant trois jours avec des couronnes en ſigne d'allégreſſe.

Plutarque, dans ſon livre *de Superſtitione*, prétend que l'on doit aux Carthaginois l'introduction de la Muſique & des inſtrumens dans les ſacrifices. Il dit que chez ces peuples, pendant quelque tems, les femmes avaient coutume d'immoler leurs propres fils à Saturne; & que par le ſon des inſtrumens, ils couvraient les gémiſſemens des peres & des enfans.

CHAPITRE III.

Inſtrumens employés dans les Triomphes.

Le troiſieme Livre des Rois, chapitre 3, nous dit que le couronnement de Salomon, arrivé l'an du monde 3020, fut célébré par le ſon des inſtrumens. Et quoiqu'il n'y ſoit parlé que de trois ſortes, *Tubarum*

(a) *Sacris publicis, præſto ſunt.*

Tibiarum & Buccinæ, le Pere Scacchi eſt perſuadé que beaucoup d'autres y furent employés.

On peut lire dans Juſte-Lipſe la deſcription élégante qu'il fait de la Muſique des pompes triomphales; les Muſiciens étaient ſuperbement habillés & couronnés.

Il faut lire auſſi dans Florus, liv. 2, chap. 2, le récit du triomphe de Duilius, après ſa victoire de Lipari.

Silius Italicus dit à l'occaſion de cette vanité de Duilius:

Cui nocturnus honos ſuperbia clara, Sacerque,
Poſt epulas Tibicen adeſt.

Livre 6, vers 657.

CHAPITRE IV.

Dans les Jeux & les Fêtes Publiques.

« *JAM Ludi publici, cum ſint cavea, circuſque diviſi corporum concertationes, curſu & pugillatione, luctatione, curriculiſque equorum, uſque ad certam victoriam circo conſtitutis cavea, cantu, voce ac fidibus & Tibiis dum modo moderata ſint, uti lege præſcribitur*, nous dit Ciceron dans ſon Livre des Loix. On voit que cette Muſique devait être ſelon toutes les régles, pour plaire, & pour animer ceux qui s'exerçaient dans les jeux.

La ſymphonie donnait le ſignal des jeux, une trompette commençait, d'autres prenaient à l'uniſſon, & ſucceſſivement tous les autres inſtrumens donnaient l'accord général, & la Muſique ne ceſſait que lorſque les jeux étaient finis; les charmes de l'harmonie tranſportaient les combattans, & leur faiſaient faire les plus grands efforts pour diſputer le prix.

On lit dans Virgile, Livre 5, vers 139:

(a) *Inde ubi clara dedit ſonitum tuba, finibus omnes,*
Haud mora, proſiluere ſuis; ferit Æthera clamor.
Nauticus.

Et dans Ovide:

Signa tubæ dederant cum carcere pronus uterque
Emicat.

Quelquefois cependant, pour donner le ſignal, on jettait quelque choſe du haut du théâtre, où ſe tenaient les Empereurs. Caſſiodore raporte que Néron jetta un jour ſa ſerviete de l'endroit où il mangeait, pour avertir le peuple que les jeux allaient commencer.

Non-ſeulement les trompettes, mais tous les inſtrumens ne ceſſaient de jouer pendant tout le tems que duraient les jeux; ce bruit animait les chevaux à courir, & les hommes à combattre.

L'endroit où étaient les joueurs d'inſtrumens, s'appelait *Thimelici.*

Bartolini, chap. 10, liv. 2, *de Tibiis veterum*, dit que dans les pieces de théâtre, les ſons changeaient auſſi ſouvent que les actions, & qu'on y célébrait des jeux, en les accompagnant de ſymphonies.

La même coutume s'obſervait auſſi dans les danſes & dans les pantomimes.

CHAPITRE V.

Dans la Navigation.

CICÉRON nous aſſure qu'il n'y avait pas de vaiſſeau où la Muſique ne fût admiſe pour adoucir l'ennui de la Navigation.

Alcibiade, rappelé de ſon exil, avait dans ſon vaiſſeau quelqu'un, *qui carmen nauticum canebat*, & pendant ce tems-là les matelots battaient la meſure avec leurs rames.

(*a*) Dès que la trompette eut donné le ſignal, tout s'ébranle, tout part à la fois. Les cris des Nautoniers frapent les airs.

CHAPITRE VI.

Dans les Feſtins.

On peut lire dans Macrobe, livre 3, chap. 6, la deſcription du luth avec lequel les anciens faiſaient ſervir leurs repas. Les mets arrivaient preſque toujours acompagnés de toutes ſortes d'inſtrumens.

Ammien Marcellin nous apprend que le nombre des joueurs était diſtribué de façon qu'ils ne ceſſaient jamais de jouer pendant tout le tems que durait le feſtin (*a*).

Cependant quelquefois on ne ſe ſervait à table que de la ſeule lyre, & cela depuis le tems d'Homere : on ne pouvait même ſe diſpenſer de chanter, lorſqu'on vous le propoſait; & Thémiſtocle ayant refuſé de jouer de la lyre dans un feſtin, paſſa pour avoir reçu une mauvaiſe éducation.

Cependant on choiſiſſait ordinairement pour chanter, des gens de cette profeſſion; & ce n'était pas ſeulement à cauſe de l'agrément de leur voix que les anciens préféraient les jeunes garçons & les jeunes filles (*b*); mais pour les animer à la vertu & à l'amour de la Patrie, en leur faiſant ſouvent répéter dans leurs chants, les actions mémorables de leurs ancêtres.

Le luxe, les excès dans les repas furent enſuite portés ſi loin, qu'on ne ſe contenta plus des mets les plus exquis, & des ſymphonies les plus douces; on y introduiſit les objets les plus indécens & les plus propres à irriter les ſens. C'eſt ce qui engagea le Roi Théodoric à bannir la Muſique des repas, comme l'unique moyen de remédier à tant de déſordres.

(*a*) *Symp. 7, chap. 8.*
(*b*) *Val. Max. liv. 2.*

CHAPITRE VII.

Dans les Funérailles.

Ce fut ſans doute pour adoucir les regrets qu'on éprouvait en perdant des perſonnes chéries, que la Muſique fut introduite dans les funérailles. L'uſage en remonte aux tems les plus reculés.

Tirrhene, fils d'Hercule, fit une loi, par laquelle il ordonna que quand quelqu'un ſerait mort, on ſonnerait une coquille trouée pour appeler le peuple aux funérailles.

Le ſecond livre des Rois; chapitre 3, raporte que les funérailles d'Abner furent célébrées avec pompe, au ſon des inſtrumens, & que le Roi David y aſſiſta lui-même.

(*a*) L'Empereur Marc-Aurele accompagna avec toute ſa Cour le corps de Lucius-Verus juſqu'à Capoue, en chantant avec les Muſiciens.

(*b*) Les flûtes & les trompettes étaient également en uſage dans les funérailles des jeunes & des vieux, des pauvres & des riches.

On ſe ſervait de la trompette quand on les célébrait avec pompe, & de la flûte quand elles étaient ſimples.

Cantabat ſacris, cantabat tibia ludis:
Cantabat mœſtis tibia funeribus.

Ovid. Faſtor. 6.

(a) *V. Capitolinus.*
(b) *Niccolai, ch. 9, p. 109.*

CHAPITRE VIII.

De la Muſique Militaire.

(a) DIEU preſcrivit à Moïſe l'uſage des trompettes dans les armées; vers l'an du monde 2530, avant que Dardanus bâtit la ville de Troye.

Cinquante ans après Moyſe, Joſué prit Jéricho, ayant fait tomber les murailles au ſon des trompettes.

On lit dans Virgile :

Ære ciere viros, martemque accendere cantu.

Rien n'eſt plus propre à encourager les ſoldats, & à animer les chevaux, que les acords & le bruit des inſtrumens.

Les Lydiens avaient toujours dans leur camp, *fiſtulatores*, & *tibicines*, & *fœminas tibicinas* (b).

Cet uſage fut introduit chez les Grecs par Lycurgue, qui voulut que les Spartiates couruſſent à l'ennemi, en danſant & en chantant (c).

Probablement l'uſage d'avoir de la Muſique Militaire en France eſt fort ancien, car *Jean le Fevre*, Seigneur *de S. Remi*, dans ſon Hiſtoire de Charles VI, parlant de la nuit qui précéda la bataille d'Azincourt, dit avec ſurpriſe, page 90, *jaçoit ce que les François fuſſent bien cinquante mille hommes, néanmoins ſi y avoit-il peu de inſtrumens de Muſique pour eux resjouir.*

(a) *Liv. des Nombres, chap.* 10.
(b) *Athenée, liv.* 14.
(c) *Maxime de Tyr, Diſſertat.* 21.

CHAPITRE IX.

De la Muſique d'Egliſe.

SAINT Matthieu dit dans ſon chapitre 26, verſet 30, que les Apôtres, après la Cêne, chanterent des hymnes ſur le mont des Olives. Voilà dit-on l'origine de la Muſique dans les cérémonies de l'Egliſe.

On la partage en deux claſſes; le chant ſimple & le chant figuré. Celui-ci fut long-tems défendu, même par S. Auguſtin; mais il fut permis par le Pape Innocent III. On mit auſſi en délibération, dans l'Egliſe, ſi on permettrait l'uſage des Inſtrumens. S. Aelred, diſciple de S. Bernard, condamne abſolument cet uſage, aprouvé par S. Auguſtin, ſur l'exemple de David.

Dans les douze premiers ſiecles de l'Egliſe, la Muſique était regardée comme un art très-important; les regles en étaient très-ſéveres, & ceux qui le pratiquaient, étaient même ſoumis à un régime de vie qui tendaient à conſerver la beauté & la fraicheur de leur voix. Cependant le chant était ſimple, & les chanteurs cherchaient moins à exciter des ſenſations agréables, par des ſons flateurs, qu'à élever les ames à Dieu. Les Peres de l'Égliſe blâmaient le chant qui pouvait diſtraire de ce pieux ſentiment; mais les abus commencerent à s'introduire dans la haute Égliſe, vers 1330; & on voit dans une décrétale du Pape Jean XXII, datée d'Avignon, qu'il en fait une amere critique.

Ce fut dans le moyen âge que les inſtrumens furent introduits dans les Égliſes d'Occident. *Zonara* nous aſſure que les Orientaux ne s'en ſervaient point; les Arméniens & les Abiſſiniens ſeulement s'en permettaient l'uſage.

Du tems de S. Louis, tous les inſtrumens étaient admis dans l'Office Divin; mais on ignore les momens où on les employait. Depuis ce tems la Muſique d'Egliſe a été en grand honneur, & dans les derniers ſiecles, les plus grands Princes de l'Europe ſe ſont fait une gloire d'en compoſer. Dans le nombre on compte Henri II, Charles IX, Henri III,

Louis XIII, Maximilien, Charles-Quint, Ferdinand III, Léopold, Joſeph & Philippe IV, Roi d'Eſpagne, qui a mis en Muſique les Litanies qu'on chante encore en Eſpagne.

Les premieres Meſſes en Muſique, avec des violons & baſſes, furent célébrées en Italie vers 1650.

L'uſage des orgues remonte au quatrieme ſiecle, ſous l'Empereur Julien & le Pape Damaſe. L'abus que l'on fit de cette Muſique, obligea bientôt S. Athanaſe, S. Leon & S. Juſtin d'en interdire l'uſage dans leurs Égliſes.

S. Charles Boromée ſe conforma à une ſi ſage déciſion, & défendit ſeulement des inſtrumens trop bruyans, pour que la dévotion des fideles ne pût être détournée. Le Diacre Jean, dans l'Hiſtoire de la vie de S. Gregoire, au neuvieme ſiecle, dit que l'on conſervait à Rome de ſon tems, le lit où ce grand Docteur, preſque toujours malade, écoutait & formait de jeunes enfans à la Muſique, malgré ſes infirmités.

On peut voir ſur la Muſique d'Egliſe, ce que nous en avons dit dans notre premier Livre. Comme notre deſſein, dans celui-ci, n'eſt que de parler des inſtrumens, il nous ſuffit d'avoir indiqué l'époque de l'uſage de l'orgue & des autres inſtrumens dans les Égliſes.

CHAPITRE X.

De la Muſique des Nègres.

PRESQUE tous les habitans des côtes d'Afrique ſont paſſionés pour la Muſique & pour la danſe.

Ils ont inventé pluſieurs ſortes d'inſtrumens qui répondent à ceux de l'Europe, mais qui ſont fort éloignés de la même perfection. Ils ont des Trompettes, des Tambours ;des Epinettes, des Luths, des Flûtes, des Flageolets, des Orgues, &c,

On verra bientôt ceux dont nous avons pu nous procurer les figures.

On lit dans le P. *Labat*, (voyage de Guinée, tome II, p. 229) que les

les tambours des *Mandingos* ſont longs d'une aune, ſur environ vingt pouces de diametre au ſommet; mais ils diminuent vers le fond. Ils ſont compoſés d'une ſeule piece de bois, & couverts d'une peau de chevreau. Ils ne battent que d'une ſeule baguette, & de la main gauche. *Johſon* leur donne un autre petit tambour qu'ils tiennent ſous le bras gauche, & ſur leſquels ils font agir les doigts de la même main, tandis qu'ils battent de la droite avec un bâton courbé. Le Négre acompagne le ſon de cet inſtrument de celui de ſa voix, ou plutôt de ſes hurlemens. La figure du Muſicien, relevée par quantité de grimaces, & le bruit d'une ſi étrange Muſique, forment enſemble un horrible amuſement.

Le grand inſtrument nommé *Tontong*, & qui eſt de la nature des tambours, ne ſe faiſait entendre qu'à l'approche de l'ennemi, ou dans les occaſions extraordinaires. On dit que le ſon de cet inſtrument ſe fait entendre juſqu'à ſix ou ſept milles.

Ils ont un inſtrument compoſé d'une grande gourde, qui en fait le ventre, & d'un long cou, ſans touches, avec cinq ou ſix cordes, & de petites clefs pour les monter.

Le Maire vit en Afrique un eſpece de petit Luth, compoſé d'une piece de bois creux, & couvert de cuir, avec deux ou trois cordes de crin, il était orné de petites plaques de fer & d'anneaux, comme les tambours des Baſques.

Leurs Flûtes & Flageolets ne ſont que des roſeaux percés. Ils ne s'en ſervent que ſur les mêmes tons, & n'en tireraient pas d'autres de nos Flûtes d'Europe.

Leur principal inſtrument eſt celui qu'ils nomment *Balafo* (*Johſon* le nomme Ballard, & *Moore*, Balafeu). Il eſt élevé d'un pied au-deſſus de la terre, & creux partdeſſous. Du côté ſupérieur, il a ſept petites clefs de bois, rangées comme celles d'un Orgue, auxquelles ſont attachées autant de cordes ou de fils d'archal de la groſſeur d'un tuyau de plume, & de la longueur d'un pied, qui fait toute la largeur de l'inſtrument. A l'autre extrémité ſont deux gourdes, ſuſpendues comme deux bouteilles qui reçoivent & redoublent le ſon. Le Muſicien eſt aſſis par terre vis-à-vis le centre du *Balafo*, & frape les clefs avec deux bâtons d'un pied de longueur, au bout deſquels eſt attachée une bale ronde, couverte d'étofe, pour empêcher que le ſon n'ait trop d'éclat. Au long des

bras il y a quelques anneaux de fer, d'où pendent quantité d'autres anneaux qui en ſoutiennent de plus petits, & d'autres pieces du même métal.

Le mouvement que cette chaîne reçoit de l'exercice des bras, produit une eſpece de ſon Muſical, qui ſe joint à celui de l'inſtrument, & qui forme un retentiſſement commun dans les gourdes. Le bruit en doit être fort grand, puiſque Jobſon l'entendit à plus d'un mille d'Angleterre.

Le *Balafo*, eſt donc une eſpece d'Epinette; & le Maire aſſure qu'il eſt fort harmonieux. Les voyageurs le décrivent différemment, quoiqu'au fond ce ſoit le même inſtrument. Mais apparemment qu'il éprouve quelques différences chez les différens peuples qui s'en ſervent.

Les joueurs d'inſtrumens & les chanteurs Nègres s'appelent *guiriots*, comme les nôtres s'appellaient *jongleurs*, *meneſtrels*, &c. dans les douze, treize & quatorzieme ſiecles.

Le ſujet ordinaire de leurs chanſons eſt l'antiquité, la nobleſſe & les exploits de leur prince, ou de celui de qui ils eſperent quelque récompenſe.

Quoique les Nègres n'aient pas la moindre étincelle d'eſprit, & ont à peine le ſens commun, perſonne n'eſt plus flatté qu'eux des éloges; ils les paient fort libéralement, & vont juſqu'à ſe dépouiller de leurs plus beaux habits pour les donner à leurs flateurs.

Il eſt vrai que ſi un *guiriot* ne ſe trouvait pas aſſez récompenſé des louanges qu'il prodigue, il chanterait la palinodie, & cette crainte n'eſt pas une des moindres cauſes de la généroſité de ceux que l'on chante.

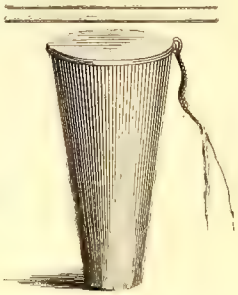
Une choſe ſinguliere, c'eſt qu'avec tant de paſſion pour la Muſique, les Nègres mépriſent les *guiriots* juſqu'à leur refuſer la ſépulture. Ils diſent pour raiſon que ce ſont des infâmes, & que le beſoin qu'ils en ont pour leurs plaiſirs, les empêche d'en marquer cette opinion pendant leur vie, mais qu'ils s'en vengent après leur mort. Ils ne permettent pas même que les cadavres de ces Muſiciens ſoient jetés dans l'eau, de peur qu'ils empoiſonaſſent les rivieres & les poiſſons; comme c'eſt la même crainte pour les grains & les fruits, qui les fait exclure de l'enterrement ordinaire.

Les Nègres de la Côte d'Or ont pluſieurs eſpeces d'inſtrumens, dont quelques-uns leur ſont particuliers.

Instrumens de la Côte de Guinée.

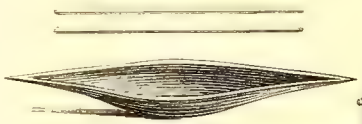
Petit Tambour

Tambour Royal,

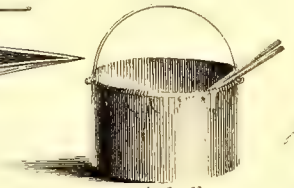


Tambour,

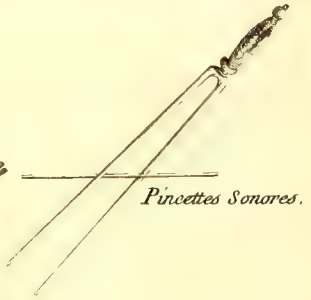
Flûtes.



Bassin de Cuivre.

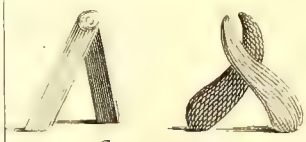


Timballes.

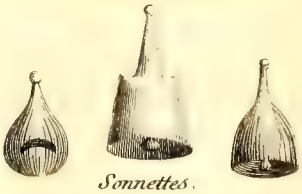


Pincettes Sonores.

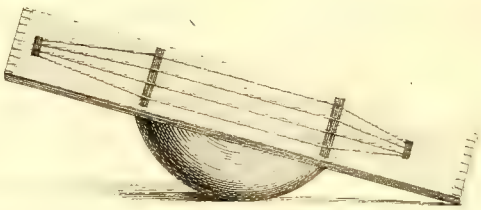
Cornets ou Trompettes



Castagnettes.



Sonnettes.



Espece de Guittare.

Bouland, del. et Sculp.

De petits baſſins de cuivre, ſur leſquels ils frappent avec de petites baguettes; ce ſont des eſpeces de cimbales; différentes ſortes de creſſéles.

Des Cornets, des Flûtes, & des Flageolets qui rendent beaucoup de ſons. Un inſtrument a ſix cordes, que *Barbot* appele Guitare, des Caſtagnetes ou Cliquetes, des Pincettes harmonieuſes, des Sonnettes, & des Timbales faites en maniere de chaudrons.

Leurs Cornets ou Trompettes ſont faits de dents d'Eléphants, il s'en trouve qui peſent plus de trente livres. Elles ſont ornées de pluſieurs figures d'hommes & d'animaux, mais ſi mal deſſinées, qu'on ne diſtingue pas facilement les eſpeces. Au plus petit des deux bouts eſt un trou quarré, qui ſert à ſoufler. Le bruit en eſt étrange. Cependant à force d'exercice & d'habitude, les Nègres trouvent moyen d'en régler les ſons.

Les Trompettes de Juida ſont d'ivoire & de différentes grandeurs. La fabrique de cet inſtrument demande beaucoup de tems & de travail, mais le ſon n'en eſt pas harmonieux.

Leurs Flûtes ſont des canes, compoſées de plaques de fer fort minces, dont les côtés n'ont qu'un ſeul trou. Le ſon en eſt proportionné à la grandeur du diametre. Elles ſont limées avec beaucoup de propreté, mais le bruit aigu qu'elles rendent, ne peut être agréable qu'à l'oreille d'un Nègre.

On trouve auſſi à Juida un cylindre de fer, d'un pouce de diametre, qui tourne en ſpirale autour d'un bâton, & qui eſt ouvert à l'extrémité. Le ſommet du bâton a pour ornement un coq de cuivre. L'embouchure de l'inſtrument eſt du côté oppoſé, & l'on s'en ſert comme d'une Flûte.

A Heccin, Nyendal dit qu'on voit un inſtrument de Muſique qui eſt compoſé de ſix ou ſept roſeaux étendus, ſur leſquels ils jouent avec aſſez d'art, & qu'ils acompagnent de la voix, en danſant à leur maniere.

A Loango, les trompettes ſont d'ivoire, & s'appelent *Rongos*. Leur forme eſt à peu-près celle de nos anciens Corps-de-Chaſſe. Leur ouverture à l'extrémité eſt d'un pouce & demi ou deux pouces de largeur. On y voit auſſi un inſtrument qui reſſemble à une caſſerole, d'un bois épais, autour de laquelle on a creuſé deux à deux des trous de la lon-

gueur du doigt, par leſquels on fait paſſer deux plaques de cuivre, attachées avec des pointes du même métal.

A Congo, les Nègres acompagnent leurs chanſons d'amour avec un inſtrument dont la forme eſt ſinguliere. Il reſſemble au Luth par le corps & le manche, mais le ventre eſt d'une peau fort mince. Les cordes ſont des poils de la queue d'un éléphant, ou des fils de palmiers, qui regnent d'un bout de l'inſtrument à l'autre, & qui tiennent à pluſieurs anneaux diſtribués en différens lieux. A ces anneaux ſont ſuſpendues de petites plaques de fer & d'argent, de différentes grandeurs, & de différens tons. En pinçant les cordes on remue les anneaux, qui font mouvoir auſſi les plaques.

L'inſtrument qu'ils appelent *Nſambi* eſt du même genre. C'eſt une eſpece de Guittare, mais qui a pour tête cinq petits arcs de fer, qu'on fait entrer dans le corps de l'inſtrument qu'on veut acorder. Les cordes ſont de fils de palmiers. On joue deſſus avec les deux pouces, & le joueur tient l'inſtrument ſur ſa poitrine. Le ſon, quoique grave, eſt aſſez mélodieux.

Mais le plus agréable eſt celui-ci : on prend une planche de bois qu'on tend, & qu'on bande comme un arc. On y ſuſpend quinze calebaſſes longues & ſéches; de différentes tailles, percées chacune au ſommet, avec un trou de moindre grandeur, quatre doigts au-deſſous.

Le trou d'en bas eſt à demi bouché, & celui d'en haut couvert d'une petite planche fort mince, à quelque diſtance au-deſſus.

Le joueur attache aux deux bouts de l'inſtrument une petite corde, qu'il ſe paſſe autour du cou pour le ſoutenir, & de deux petites baguettes, dont le bout eſt couvert d'étofe, il frape ſur la planche, dont le retentiſſement ſe communique aux calebaſſes, & forme une harmonie ſinguliere.

Cet inſtrument a de l'analogie avec le *Marimba*, qui eſt fort en uſage à *Angola*. Le Marimba eſt compoſé de ſeize calebaſſes de différentes grandeurs, fort bien rangées entre deux planches qui ſont ſuſpendues au cou du joueur. L'embouchure de chaque calebaſſe eſt couverte de petites tranches d'un bois rouge & ſonore, nommé *tarilla*.

C'eſt ſur ces tranches mêmes que le joueur bat avec deux petites baguettes, & le ſon qui ſort de ces calebaſſes a quelque reſſemblance avec celui de l'Orgue.

Le *Kaſſuto* eſt une piece de bois creux long d'une aune, couverte d'une planche taillée en maniere d'échelle, on racle deſſus avec un bâton. Cet inſtrument ſert *d'alto* ou de *quinte*; & la *baſſe* dans les concerts eſt le *Quirlando*, compoſé d'une fort grande calebaſſe, large par le fond, & fort étroite au ſomet, de la forme à-peu-près de nos bouteilles; elle eſt percée en échelle, comme le *Kaſſuto*, & l'on racle auſſi deſſus avec un bâton.

Les Nègres ſe ſervent d'une quantité de petits grelots placés le long d'un fer qu'ils agitent en meſure, c'eſt une eſpece de Siſtre.

Le *Longo* eſt compoſé de deux ſonnetes de fer, liées par un fil d'archal en forme d'arc. On bat deſſus avec deux baguettes. Cet inſtrument royal marche devant les Princes lorſqu'ils veulent anoncer leurs volontés aux peuples.

On voit auſſi dans le Congo des Flûtes & des Cornemuſes dont on joue aſſez agréablement.

Le Gongom eſt un inſtrument aſſez commun ſur toutes les côtes d'Afrique, mais particuliérement les Hottentots. On en diſtingue de deux, ſortes; le grand & le petit. C'eſt un arc de fer ou de bois d'olivier tendu d'une corde de boyau ou de nerf de mouton qu'on fait ſécher au ſoleil. A l'extrémité de l'arc on attache d'un côté le tuyau d'une plume fendue, en faiſant paſſer la corde dans la fente. Le joueur tient cette plume dans la bouche, lorſqu'il manie l'inſtrument & les différens tons du *Gongom* viennnent des différentes forces de ſon ſoufle.

CHAPITRE XI.

Inſtrumens à Vent. Antiques.

Baſſon antique.

Le P. Kirker aſſure avoir un bronze antique où cet inſtrument étais repréſenté. Il eſt preſque ſemblable au Courtaud au petit Baſſon dont on ſe ſervait il y a deux ſiecles. Ce Baſſon antique avait ſept trous ſur le côté, & une eſpece de clef en bas.

Buccin marin ou Bouret de mer.

Ainſi appelé, parce que cet inſtrument était une groſſe coquille appelée *Buccinum*, à laquelle on faiſait dans la partie inférieure, qui était pointue, un trou pour ſonner. Nous ſavons par Hygin, que Thyrrhene, fils d'Hercule, qui mourut vers l'an du monde 2884, fut le premier qui joua de cet inſtrument. Voici le paſſage d'Hygin :

« Ce fut Tyrrhænus qui trouva la Trompette : ſes camarades vivaient » de chair humaine, ce qui fait que les habitans du pays en ayant hor- » reur, prirent la fuite & s'en allerent de côté & d'autre. Tyrrhænus, » pour les obliger de revenir, voyant un de ſes camarades mort, perça » une coquille, & ſe mit à ſonner avec cet inſtrument pour rappeler les » gens du village, & leur faire voir qu'ils enterraient les morts, & ne » les mangeaient pas. Cet uſage s'eſt conſervé parmi les Romains, & » encore aujourd'hui, quand quelqu'un meurt, les trompettes ſonnent » pour convoquer les amis, afin qu'ils rendent témoignage qu'il n'eſt » mort ni par le fer ni par le poiſon ».

On lit dans Ovide, liv. 1 des Métamorphoſes, vers 333.

Cæruleum Tritona vocat, conchæque ſonari
Imperitare jubet; fluctuſque, & flumina ſigno
Jam revocare dato; cava Buccina ſumitur illi
Tortilis, in latum quæ turbine creſcit ab imo.

Cette eſpece de trompette eſt nommée pluſieurs fois dans l'Exode. Les Rabins prétendent que le premier Buccin fut une des cornes du bélier qu'Abraham immola à Dieu au lieu d'Iſaac.

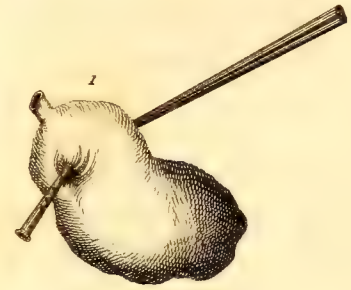
On ſe ſervait du Buccin à l'armée pour avertir les ſoldats, pendant la nuit, des heures auxquelles ils devaient monter & deſcendre la garde.

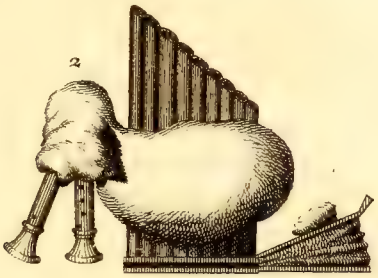
Chalumeaux des Hébreux.

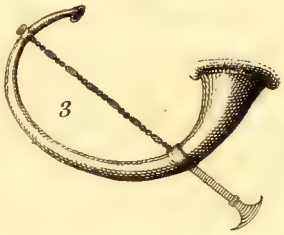
Ils en avaient de trois ſortes.

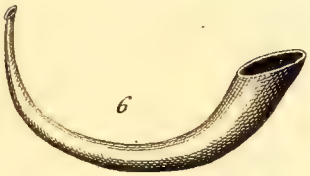
1. De cornes d'animaux, comme on le voit au chap. 25 du premier des Paralipomenes.

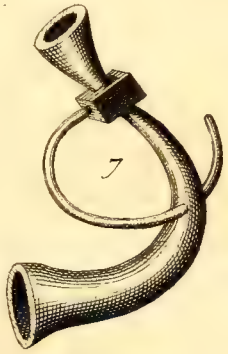
1. Musette jouée, par un Berger, tirée de la Ville Albani.
2. Musette tirée d'une médaille contourniate de Néron.
3. Cor de chasse cité par M.r Bianchini, v. Page 223.
4. Flûte ou Trompete tirée du Virgile du Vatican.
5. Buccin cité par M.r Bianchini, v. Page 222.

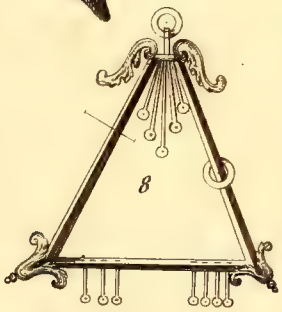


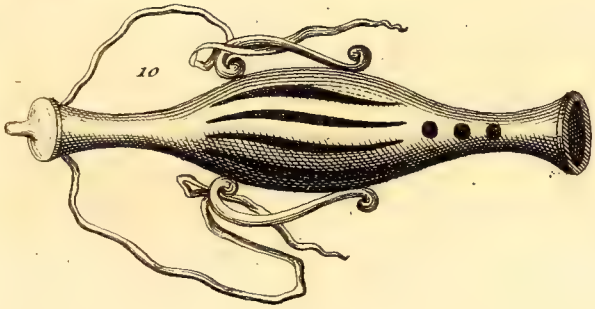












6. Cor de chasse cité par M.r Bianchini.
7. Cornet tiré des mémoires de Bresse. v. Page 224.
8. Triangle tiré des mêmes mémoires. v. Page 16.
9. Espece de Basson antique, qui a apartenu au Pere Kirker. v. Page 221.
10. Flute ou Trompete tirée des memoires de Bresse. v. Page 233.

Bouland, del. et Sculp.

2. De jambes de Grues ou de Cicognes.

3. De courbes en métal, tout-à-fait ſemblables à ce qu'on appele aujourd'hui *Cornet.*

Le chapitre 25 du premier livre des Paralipomenes en parle.

Cor de Chaſſe antique.

Rendait un ſon rauque :

Rauco ſtrepuerunt cornua cantu.
Virg. Æneid. 8.

Il était fait de corne de Bœuf, & les Bergers s'en ſervaient pour rappeler leurs troupeaux. Properce dit que Romulus faiſait appeler les Romains à l'aſſemblée au ſon de cet inſtrument.

Buccina cogebat priſcos ad verba quirites.
Livre 4, Eleg. 1, vers 13.

Cornet ancien.

Il eſt gravé ici tel qu'on le voit ſur la colonne Trajane.

Ce cornet était deſtiné pour la cavalerie. Le ſon qu'il rendait était fort aigu.

Lucain, livre 7, l'appele *ſtridor lituum.*

Seneque le décrit ainſi dans ſon Œdipe.

Sonuit reflexo claſſicum cornu,
Lituuſque adunco ſtridulus cantus edidit ære.

On dit que les Cornets faiſaient marcher les Enſeignes ſans les Soldats, & les Trompettes, les Soldats ſans les Enſeignes. Les Cornets & les Clairons ſonaient la charge, & animaient les troupes pendant le combat.

Cornet de Chaſſe des Anciens.

Il était replié au milieu, ce qui en rendait le ſon plus agréable.

Pauvinius *de ludis circenſibus*, liv. 1, ch. 85, croit que les Romains s'en ſervaient dans les triomphes. Sa longueur n'était que d'un palme. Il y avait auſſi une eſpece de cor-de-chaſſe, que nous avons fait deſſiner d'après l'antique.

Nous n'avons pu trouver à quoi pouvait ſervir la traverſe.

Cornet double.

On trouve cet inſtrument dans les Mémoires de Breſſe.

Cornet d'Alexandre.

Le Pere Kirker nous apprend qu'ayant trouvé dans la Bibliothéque du Vatican un manuſcrit intitulé : *Secreta Ariſtotelis ad Alexandrum*; il y vit la figure & la deſcription de cet inſtrument, avec ce titre : *Cornu Alexandri M.*

Le diametre de ce Cornet était de cinq coudées. Il n'eſt pas dit de quelle façon on s'en ſervait; mais le Pere Kirker croit qu'il était ſoutenu par trois pieux, de maniere que celui qui en jouait, le tournait à ſa volonté.

Flûte.

Les anciens en avaient de pluſieurs ſortes : de courbes, de longues, de petites, de moyennes, de ſimples, de doubles, de gauches, de droites, d'égales, d'inégales, de tous les bois; de toute matiere.

La Flûte courbe de Phrygie était la même choſe que le *tityrian* de la grande Grece, que le *pheûtion* des Egyptiens, & que le *monaule*.

Les Flûtes courbes étaient les plus anciennes.

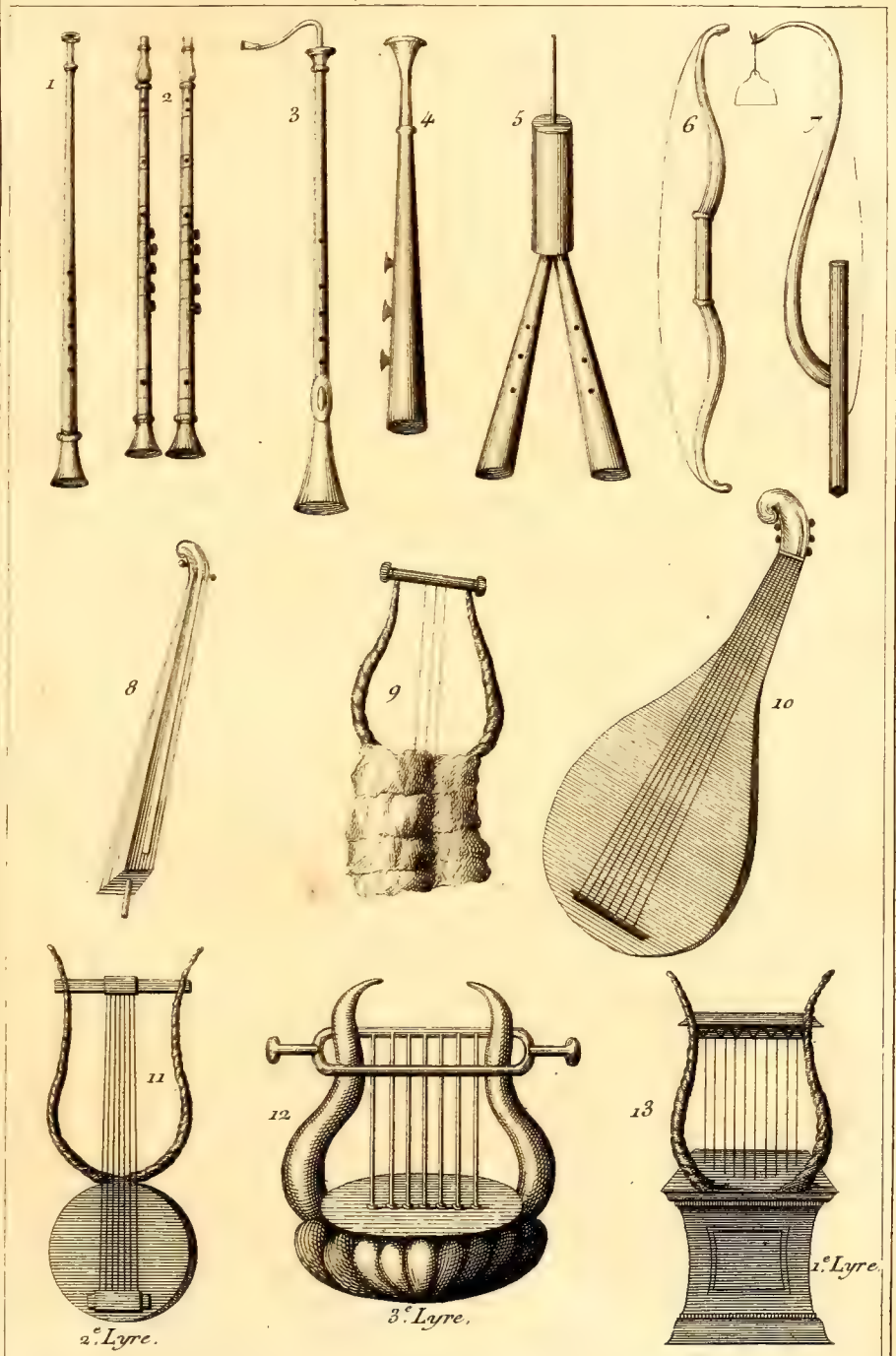
La *gyngrine* lugubre, ou la phéniciene, était longue d'une palme.

Les Flûtes moyennes étaient, la Pythique & les Flûtes de chœur, ſelon Ariſtide.

Anacréon appelait *tendre* la Flûte *hermiage*, la *lyſiade*, la *cythariſtrie*; la Flûte *préceutoriene*, *virginale*, *milrine*, *&c.*

Les joueurs de Flûtes, dans les Comédies Romaines, jouaient toujours de deux Flûtes à la fois; l'une s'appelait *droite*, & l'autre *gauche*. La premiere

1. Flute peinte dans l'interieur de la Piramide de Cestias a Rome.
2. Flute que l'on voit à la Ville Mathei entre les mains d'une Muse.
3. Flute citée par le Pere Kirker.
4. Flute tirée d'un Bas relief cité par M.gr Bianchini.
5. Flute double citée par Bartolini.
6. Monocorde tiré d'un Tombeau antique cité par M.gr Bianchini.



7. Autre Monocorde, idem.
8. Dicorde tiré du même Tombeau. Voy. Page 242.
9. Tricorde tiré du Monument d'Apollon et de Clatra à Rome, idem.
10. La Chelys tirée d'un Bas relief de S.t Jean de Latran. Voy. Page 241.
11. Lyre à 7 Cordes tirée d'un Bas relief au Palais Spada à Rome.
12. La plus ancienne Lyre prise sur divers monumens antiques. Voy Page 243.
13. Lyre à 10 Cordes, qui se trouve dans plusieurs monumens à Rome. idem.

premiere n'avait que trois ou quatre trous, & rendait un ſon grave; la gauche en avait ſept ou huit, & rendait un ſon aigu.

Quand les Muſiciens jouaient de ces deux Flûtes enſemble, on diſait que la piece avait été jouée *tibiis imparibus* avec les Flûtes inégales; ou *tibiis dextris & ſiniſtris*, avec les Flûtes droites & gauches: & quand ils jouaient de deux Flûtes de même ſon, de deux droites ou de deux gauches, on diſait que la piece avait été jouée *tibiis paribus dextris*, ou *tibiis paribus ſiniſtris*, ſoit que ce fût avec deux droites égales, ou deux gauches égales.

On appelait auſſi *tibiis lydiis* deux Flûtes droites.

Les joueurs de Flûte ſe mettaient autour de la bouche une eſpece de ligature, un bandage compoſé de pluſieurs courroies qu'ils liaient derriere la tête, afin que leurs joues ne paruſſent pas enflées, & qu'ils puſſent mieux gouverner leur ſoufle.

Les Flûtes étaient employées non-ſeulement au théâtre, mais dans tous les ſpectacles & cérémonies publiques, grecques & romaines, ſur-tout aux funérailles; de-là était venu le proverbe, *jam licet ad tibicines mittas. Envoyez chercher les joueurs de Flûte*, pour marquer qu'un malade était déſeſpéré. Ce proverbe eſt-plaiſamment employé par Pétrone, dans les reproches que *Circé* fait à Polyenos ſur ſon impuiſſance.

Flûte à Bec.

C'eſt la plus anciene des Flûtes.

On n'en joue plus. Voyez dans l'Encyclopédie la maniere de la percer & d'en jouer, tome 6, page 899.

Les Latins l'ont appelée *Tibia*, les Italiens *Flauto*, & les Français *Flûte à bec*. La premiere fut faite, dit-on, d'une jambe de grue, ce qui lui fit donner le nom de *Tibia*.

Seneque en parle dans ſon *Agamemnon*; Pline nous apprend, liv. 16, chap. 36, qu'on fit enſuite les Flûtes avec des roſeaux, mais qu'il fallait ſe donner tant de peine pour les ajuſter & les accorder, qu'on leur ſubſtitua les Flûtes d'argent dont on ſe ſervait de ſon tems.

Non ſilendo & reliquo curæ miraculo, ut venia ſit, argento jam potiùs

Les Toſcans ſe ſervirent enſuite de buis pour faire leurs Flûtes; ils en firent auſſi d'os d'ânes & de bois de lotos.

Nunc ſacrificæ Tuſcorum è buxo Ludicræ verò loto, oſſibuſque aſinis, & argento fiunt. Idem.....

Horace a dit qu'il y en avait de différentes eſpeces.

Tibia non, ut nunc, Orichalco juncta, tubæque
Æmula; ſed tenuis ſimplexque, foramine pauco
Adſpirare & adeſſe choris erat utilis, atque
Nondum ſpiſſa nimis complere ſedilia flatu,
Quò ſanè populus numerabilis, ut pote parvus,
Et frugi, caſtuſque verecunduſque coibat.

« La Flûte qui joue dans les chœurs, n'était pas autrefois de pluſieurs » pieces aſſemblées avec un métal précieux, comme elle l'eſt aujourd'hui, » & n'approchait pas du bruit de la trompette. Elle était d'une ſeule » piece, avait peu de trous, & ne rendait qu'un ſon faible, autant qu'il » en fallait ſeulement pour ſoutenir le chœur ſans le couvrir, & pour » remplir ſans peine un théâtre médiocre, où les ſpectateurs étaient en » petit nombre; car le peuple n'était pas ſi multiplié qu'aujourd'hui; » mais en récompenſe il avait de la ſageſſe, de la retenue, & de bonnes » mœurs. » *Art. Poét. vers* 202.

On voit une Centaureſſe jouant de la Flûte parmi les figures du précieux Camée qui appartenait au Cardinal Carpegna. Il y en avait une ſemblable dans la médaille de Julie, & un Centaure dans la même attitude ſur le Sarcophage conſervé dans le Palais Farneſe.

Dans la fête du Roi Ptolomée, on traînait un chariot chargé de raiſin, preſſé par ſoixante Satyres, qui, au ſon des Flûtes, chantaient des vers à Bachus.

Lucrece parle ainſi de l'invention de la Flûte.

Cava per ..... calamorum Sibila primum
Agreſtes docuere cavas inflare cicutas
Inde minutatim dulces didiciſſe querelas
Tibia quas fundit digitis pulſata canentum.

Livre 4, v. 589.

Le Pere Kirker, Bartolini & Montfaucon, d'après eux, nous ont

Flûtes doubles antiques,
Tirée d'un marbre du Capitole.
Page 227.

Flûte à bec.
Page 229.

Sifflet Pastoral
ou Flûte de Pan.
Page 228.

Flûte double antique,
à une seule Embouchure.
Page 227.

Sifflet de
Paysan.
Antique.

Flûte allemande
ou Traversiere.
Page 269.

Mérys, del. *Chereau, Sculp.*

donné la figure d'une Flûte particuliere, en ce qu'elle a un petit tuyau courbé & inséré dans la Flûte, qui fait qu'on ne peut jouer en la tenant perpendiculairement. Cette Flûte eſt tirée d'un ancien monument.

Flûte double.

Etait compoſée de deux Flûtes ſimples unies, de maniere qu'elles n'avaient qu'une embouchure commune aux deux tuyaux. Elles étaient égales ou inégales, ſoit pour la longueur ou pour la groſſeur. Alors elles rendaient ou un même ſon, ou des ſons différens.

Il y avait une autre eſpece de *Flûte double*; c'était deux Flûtes dont on jouait à la fois, & des deux mains; celle de la gauche faiſait les tons aigus, & celle de la droite les tons graves. Apulée en attribue l'invention à Hyagnis, Pere de Marſyas; mais Pline veut qu'on la doive à Marſyas lui-même.

En 1702, environ à un mille de Rome, ſur le chemin qui conduit à Paleſtrine, on trouva dans la maiſon de M. Dominique Caballini, un tombeau de marbre que l'on tranſporta, & que l'on conſerve au Vatican. Il renfermait des os à moitié brûlés. Son couvercle eſt orné de figures, parmi leſquelles eſt un joueur de Flûte double, tel qu'on le voit repréſenté dans la planche.

Les deux Flûtes ſont ſi fort ſerrées l'une avec l'autre, qu'elles étaient ſans doute embouchées par un ſeul & même trou.

Bartolini nous a conſervé la figure d'une Flûte double, où les deux tuyaux ſe joignent à un plus grand, d'où ſort un très-petit tuyau, par lequel le joueur ſouflait. C'eſt l'inſtrument que Stace appelait *Tibias conjunctas*.

On voit dans la Villa Mattéi à Rome, une Flûte double entre les mains d'une Muſe.

On trouva près de la porte Capene à Rome, vers le commencement de ce ſiecle, trois fragmens d'une Flûte, dont l'intérieur était d'ivoire, couverte par dehors d'une lame d'argent.

Flûte de Payſan, ou Siflet de Pan;

Eſt un aſſemblage de douze tuyaux placés les uns à côté des autres, qui vont en diminuant de longueur, & qui n'ont qu'un ton; ces tuyaux peuvent être de bois, de cuivre, de roſeau ou de fer. Ils rendent ſucceſſivement la gamme *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*. On a appelé cet inſtrument *le ſiflet de Pan*, parce qu'on le lui voit pendu au col, ou à la main dans quelques ſtatues antiques. De nos jours on l'appele auſſi *ſiflet de Chaudronnier*.

Les Latins l'appelaient *fiſtula*; Pline la nomme auſſi *ſyrinx*. Elle n'avait d'abord qu'un tuyau, puis deux, puis ſept, comme on le voit dans Virgile, Eglogue 2, vers 36.

Eſt mihi diſparibus ſeptem compacta cicutis
Fiſtula,

Et dans Ovide,

Fiſtula diſparibus paulatim ſurgit avenis,

Claudien définit ainſi cet inſtrument.

Platano namque ille ſub alta
Fuſus inæquales cera texebat avenas,
Menalioſque modos, & Paſtoralia Labris
Murmura tentabat relegens, oriſque recurſu
Diſſimilem tenui variabat arundine ventum.

Lucrece; livre 5, fait le hazard auteur de cette découverte.

Et Zephyri cava per calamorum Sibila primùm
Agreſteis docuere cavas inflare cicutas.
Indè minutatim dulceis didicere querelas,
Tibia quas fundit digitis pulſata canentum
Avia per nemora, ac ſylvas ſaltuſque reperta
Per loca paſtorum deſerta, atque otia dia.

Luc. liv. 5, vers 1381.

Il n'eſt point fait mention de cet inſtrument dans l'Ecriture Sainte.

Virgile en donne l'invention à Idis, Berger de Sicile.

Qui primus calamos cera conjungere plures
Inſtituit.

Flûte des Sacrifices.

Il y en avait d'une infinité de ſortes différentes.

On voyait dans le Virgile du Vatican, qui était autrefois à l'Abbaye de S. Denys, la figure d'une eſpece de Flûte ou Trompette fort large par le bas.

On voit une longue Flûte dans les peintures de la pyramide de Ceſtius. Elle a cinq trous.

On ne ſait ſi cet inſtrument portait le nom de Flûte; il differe conſidérablement des Flûtes ordinaires; il s'élargit beaucoup par le bas, comme les hautbois, & il a trois chevilles fichées : le ſavant Prélat *Bianchini* aſſure que c'eſt pour ouvrir ou fermer les trous.

La Flûte ſimple.

Les Anciens avaient une eſpece de Flûte dont ils jouaient d'une ſeule main, & qui avait quatre ou cinq trous. Ce devait être à-peu-près la même choſe que nos galoubets, excepté que cette Flûte était plus de trois fois plus longue. Il fallait qu'elle eût une eſpece d'anche, car ils en tiraient du ſon en l'enfonçant dans la bouche.

D'abord elle n'eut que quatre trous. On l'augmenta enſuite de pluſieurs autres, de maniere que les Poëtes lui ont donné l'épithéte de *multifora*, & alors elle pouvait jouer dans tous les tons au moins; au lieu qu'avant il fallait changer de Flûte en changeant de ton. Cette augmentation cependant n'eut lieu que pour la Flûte appelée *monaulos*, ou Flûte unique, dont on jouait des deux mains, comme de la nôtre; car la Flûte appelée *zeugos* ou Flûtes conjointes, dont on joua en en tenant une dans chaque main, n'eurent jamais plus de quatre trous; mais comme on en jouait des deux à la fois, elles avaient peut-être autant d'étendue que les nôtres, puiſque Varon aſſure dans ſa République Romaine, livre

1, ch. 1, que la droite jouait le ſujet, & que la Flûte faiſait la baſſe.

Apophétus était une ſorte de nom propre aux Flûtes des Grecs.

Mafra Kitha.

Cet inſtrument Hébreu était compoſé de pluſieurs roſeaux inégaux en grandeur & groſſeur, inſérés dans un morceau de bois, dans lequel il y avait un canal ſervant à y introduire le vent. On bouchait les tuyaux avec les doigts, & on ouvrait les trous de ceux qu'on voulait faire réſoner; c'eſt à-peu-près le *Cheng* des Chinois.

Monaule.

Inſtrument en uſage parmi les Grecs. Il en eſt parlé dans l'épitaphe de *Theon de Smyrne*, raportée par Athénée.

C'était une flûte ſimple de toute antiquité; *Juba*, dans ſon Hiſtoire des Théâtres, prétend qu'elle a été inventée par Oſiris.

Les Egyptiens l'appelaient *Photinx*, ou Flûte courbée. Sa forme était celle d'une corne de bœuf. Apulée la décrit dans les myſteres d'Iſis; on tournait la pointe du Monaule vers l'oreille droite.

Muſette.

S'appelait chez les Latins *tibia utricularis*. Nous en donnons la figure tirée d'un bas-relief, que l'on voit à Rome chez le Prince de *Santa-Croce*. On en voit une ſemblable dans le Muſæum *Albani*. Il ſort de l'outre enflé d'un côté, deux longues flûtes, & de l'autre une plus courte percée de cinq trous.

Mgr Bianchini nous a donné la figure d'une autre eſpece de Muſette, qu'il dit avoir tirée des Médailles contorniates (*a*) de Néron.

(*a*) On appele ainſi des Médailles de cuivre, terminées dans leur circonférence par un cercle d'une ou de deux lignes de largeur, continu avec le métal, quoiqu'il ſemble en être détaché par une rainure aſſez profonde, qui regne à l'extrémité du champ de l'un & l'autre côté de la médaille.

Cet inſtrument a d'un côté deux flûtes ou deux tuyaux percés chacun de quatre ou cinq trous, & de l'autre neuf tuyaux qui paraiſſent fichés dans une piece de bois : ces tuyaux ſont diſpoſés comme une flûte de Pan ; ils vont toujours en diminuant.

Orgue ancien, eſpece de Flûte.

Cet inſtrument était compoſé de petits chalumeaux faits de roſeaux d'égale groſſeur & de différentes grandeurs, réunis avec de la cire ou de la cole, de maniere qu'ils étaient tous de niveau d'un même côté pour qu'on pût courir deſſus avec les levres & le vent, & qu'ils produiſiſſent des ſons différens, ſelon leur différente longueur. Voyez *Siflet de Pan.*

Trompette des Hébreux.

Les Anciens en raportaient fauſſement l'invention à Piſée, Troyen, puiſque nous liſons dans le Livre des Nombres, chapitre 19, que Dieu ordonna à Moïſe de s'en ſervir. Ce tems précédait celui dans lequel on croit que Piſée vivait.

La figure que nous donnons de cette Trompette, a été deſſinée d'après la deſcription que *Joſeph*, hiſtorien exact, nous en a laiſſée, Livre 3, chap. 40.

L'Ecriture l'appele tantôt *Tuba*, tantôt *Buccina.*

Les Romains connaiſſaient cette Trompette droite, puiſque Juvenal dit, Sat. 2, vers 127 :

Quadringenta dedit Gracchus ſeſtertia, dotem
Corinici ; ſive hic recto cantaverat ære.

« Gracchus porta, pour ſa dot, quatre cent mille ſexterces à un joueur » de Cor, ſi ce n'était un joueur de Trompette droite ».

Moïſe fit faire deux Trompettes *d'argent* pour l'uſage des Prêtres, & Salomon en fit faire deux cent ſur le même modele. (*Joſephe, Liv.* 8.)

Il y avait alors pluſieurs eſpeces de Trompettes : *Tuba, Cornua, Lituı.*

Trompette des Grecs & des Romains.

Cette Trompette eſt tirée de la Colone Trajane, & ne differe de celle des Hébreux, qu'en ce qu'elle a une ouverture plus grande & plus recourbée.

On prétend que les Tyrrhéniens l'ont inventée ; d'autres veulent que ce ſoit aux Egyptiens qu'on en doive la découverte. Ce qu'il y a de certain, c'eſt que les Grecs ne connaiſſaient point cet inſtrument lors du ſiege de Troye ; cependant il était connu du tems d'Homere, ſi le Poëme des Grenouilles & des Rats eſt de lui, car il en fait mention.

Virgile prétend que Miſène avait été un fameux Trompette qui s'était ſouvent diſtingué à côté d'Hector ; mais ce ne ſerait pas le ſeul anachroniſme qu'on trouverait dans l'Enéide ; ainſi l'autorité de Virgile ne doit pas en être une dans cette occaſion.

Une preuve convaincante que les Trompettes ne furent conues des Grecs que long-tems après le ſiege de Troye, c'eſt que les Meſſéniens perdirent une bataille contre les Lacédémoniens, par l'effroi que leur cauſa cet inſtrument qu'ils entendirent pour la premiere fois. *Lacedemonii vicerunt quum novus tubæ ſonitus hoſtes terruiſſet.*

Les Romains connaiſſaient trois ſortes de trompetes, *la Trompete droite*, *tuba directa*, étroite à ſon embouchure, s'élargiſſant inſenſiblement, & ſe terminant par une grande ouverture circulaire.

La Trompete courbée, *tuba curva* ou *lituus*, plus petite que l'autre, & faite à-peu-près comme un bâton augural.

La Trompete entiérement courbée, *Bucina* ou *Buccinum*. Elle reſſemblait à un cercle.

Tuba directa ſervait à la guerre, ou pour rappeler les ſoldats au drapeau, & était particuliérement deſtinée à l'Infanterie. Ceux qui en ſonnaient, étaient à pied. Les Généraux triomphaient au Capitole au ſon de cette Trompete, qui était auſſi quelquefois employée aux jeux floraux, dans quelques autres, dans les ſacrifices & dans les funérailles.

Lituus appartenait à la Cavalerie, & était auſſi employée aux triomphes.

Buccina ſervait auſſi à l'Infanterie pour anoncer pendant la nuit les heures auxquelles on relevait les poſtes.

Sous

Trompettes Antiques.

Trompete des Romains nommée Tuba directa. Page 232.

Trompette des Hebreux. Page 231.

Trompette droite. Page 232.

Trompette à plusieurs morceaux. Page 233.

Lituus. Page 232.

Trompette double. Page 233.

Mirys, del. Chenu, Sculp.

Cor de Chasse.
Page 223.

Trompette Chinoise,
donnée par Bonnani.

Buccin.
Page 222.

Trompette courbée
Tuba Curva.
Page 233.

Petite Trompette courbée,
donnée par Bonnani.

Trompette courbée.
Page 233.

Mirys, del. *Chenu, Scul.*

Sous le jeune Valentinien, du tems de Végece, il y avait une quatrieme eſpece de Trompete faite de cornes de bœufs ſauvages d'Allemagne. Cette corne garnie d'argent à ſon embouchure, rendait un on auſſi éclatant que celui d'aucune autre ſorte de Trompete.

Trompete courbée antique.

Cette Trompete des anciens Romains était difficile à porter, & quand elle était grande, on ne le pouvait que par le moyen d'une traverſe qu'on y attachait, & qu'on tenait ſur les épaules. La figure gravée eſt tirée des tombeaux de Bartoli.

C'eſt celle qu'on appelait *tuba curva*, ou *lituus*.

Trompete courbée.

On ignore ſi cet inſtrument était fait d'une corne de bélier, ou bien de métal. Elle paſſait de la bouche au-deſſus des bras, ſe repliait derriere les épaules, & retournait du côté de celui qui jouait. On en voit pluſieurs ſur la Colonne Trajane, & ſur des marbres antiques.

Trompete double.

Elle avait un double canal qui lui donnait un ſon plus agréable & plus harmonieux. Virgile & Iſidore en attribuent l'invention aux Tyrrhéniens. Le P. Merſenne lui donne ſix pieds de long.

Cette Trompete eſt à-peu-près la nôtre.

On ſait que les Anciens faiſaient beaucoup d'uſage de la Trompete, ſoit pour donner aux ſoldats le ſignal de charger, de lever le camp, de célébrer les fêtes, d'offrir des ſacrifices, d'égorger les victimes, &c. Ils employerent le même inſtrument dans des occaſions d'un autre genre. A ſon ſignal on ſe rendait aux aſſemblées, on publiait les décrets des Souverains, on vendait les biens, on commençait les jeux publics, &c.

Trompete ſinguliere.

Tirée des Mémoires de Breſſe, eſt des plus extraordinaires qu'on ait jamais vues: elle a trois trous, & s'enfle prodigieuſement. L'enflure eſt

tailladée de tous les côtés, & le bas qui eſt fermé, ſe termine par une pointe. Il paraît que cet inſtrument rendait ſes ſons par les trous, & par ſes longues taillades.

CHAPITRE XII.

Inſtrumens de Percuſſion, antiques.

Crotale, Siſtre des Hébreux.

On croit que c'eſt le *Cymbalum* dont il eſt fait mention dans le Livre des Paralipomenes. On dit qu'il eſt en uſage en Saxe & dans d'autres contrées de l'Allemagne, mais ſans anneaux.

L'Encyclopédie dit que c'était une eſpece de Caſtagnette qu'on voit ſur les médailles dans les mains des Prêtres de Cybele.

On en faiſait auſſi d'un roſeau fendu en deux, dont on frapait les deux parties l'une contre l'autre, & comme cela faiſait à-peu-près le même bruit que celui du bec d'une Cigogne, on appelait cet oiſeau *Crotaliſtria*, joueur de Crotales.

On voit dans Pauſanias, qu'Hercule ne tua pas les oiſeaux du lac Stymphale, mais qu'il les chaſſa en jouant des Crotales. Cet inſtrument était donc déja en uſage.

Clément d'Alexandrie en attribue l'invention aux Siciliens, & en défend l'uſage aux Chrétiens, à cauſe des mouvemens & des geſtes indécens que l'on faiſait en jouant de cet inſtrument.

Cymbales.

Quelques-unes étaient compoſées d'un ſeul métal, d'autres couvertes de peaux d'animaux, d'autres couvertes de bois ſeulement, accompagnées de quelques pieces de métal. Leur origine fut que Jubal, en obſervant le ſon produit par les marteaux, frapant ſur les métaux forgés par Tubalcain, inventa les différens inſtrumens à battre.

1 Joueur de Flute double, tiré d'un Tableau trouvé dans Herculanum.
2 Tambour de Basque, idem.
3 Crotales, idem.
4 Autre Tambour, idem.

Murys dd. Chenu Sculp.

Les Cymbales anciennes étaient à-peu-près ſemblables à celles de nos jours. Les inſtrumens de peaux d'animaux ornés de métal, reſſemblaient à nos Tambours & Tymbales; c'était de *groſſes terrines creuſes, couvertes d'un cuir attaché, & tendu avec des clous de cuivre.*

Ceux de bois couverts de peaux d'animaux, acompagnés de quelque morceau de métal, étaient peu différens de nos Tambourins, & de nos Tambours de Baſque (*a*).

Frédéric-Adolphe Lampe, qui a donné un ouvrage ſur les Cymbales, convient qu'on a ſouvent donné ce nom à tout inſtrument ſonore. C'eſt de cet inſtrument que Catule a dit:

Plangebant alii proceris Cymbala palmis,
Aut tereti tenues tinnitus ære ciebant.

Et Virgile, Georg. Liv. 4, vers 64.

Tinnituſque cie, & matris quate Cymbala circùm,
« Faites retentir autour d'elles (Abeilles) un bruit de Cymbales.

On s'en ſervait particuliérement dans les ſacrifices; & c'étaient les femmes qui en frapaient chez les Juifs & chez les Egyptiens. On les appelait pour cela *Cymbaliſtriæ.*

Virgile parle auſſi d'un autre inſtrument qu'il nommait Cymbale, & qui reſſemble à un Outre.

Præmiaque ingentes pagos, & compita circum
Theſeidæ poſuere; atque inter pocula læti
Mollibus in pratis unctos ſaliere per utres.

Il était compoſé d'une lame de métal de forme ronde & concave, à laquelle on attachait ſept ſonnetes & des anneaux. On le ſoutenait avec la main par l'ouverture circulaire qui était au centre de l'ame.

Caſſiodore & Iſidore l'appelent *Acétabule.*

Les Juifs avaient auſſi des *Cymbales*: mais il eſt impoſſible de ſavoir au juſte comment elles étaient faites.

(*a*) La Planche repréſente une peinture trouvée dans Herculanum, où notre tambour de baſque eſt parfaitement repréſenté.

Le Gnacari

Etait un inſtrument à-peu-près ſemblable au *Gneſte Beruſim*.

Gneſte Beruſim.

A été confondu avec les Crotales, le Gnaccari & le Siſtre. C'était, ſelon *Hannaſe*, un inſtrument ſans harmonie; il était compoſé de deux morceaux de bois, dont l'un était fait en forme de mortier, & l'autre en forme de pilon, rond par les deux bouts, que l'on tenait au milieu du mortier, & dont on le frapait, tantôt dans un endroit, tantôt dans un autre.

Le Kinnor.

Jubal fut inventeur de cet inſtrument.

Les Rabins le traduiſent par *Cithara*. C'eſt l'inſtrument dont jouait David, & qu'on appele auſſi *Harpe*.

Chez les Arabes, *Kinnare* ſignifie une Guitare, dont le corps a la forme d'une tortue.

Cet inſtrument exiſtait auſſi chez les Phéniciens, qui, ſans doute, l'avaient reçu des Hébreux.

C'eſt le *Teſtudo* des Latins. Cependant on eſt accoutumé depuis longtems à repréſenter David jouant de la Harpe; & ce ſentiment eſt d'autant plus abſurde, qu'il eſt écrit que David jouant de la Harpe, danſait devant l'arche. Comment peut-on imaginer que cet inſtrument ne l'embarraſſait pas? Il eſt bien plus probable que David, en danſant jouait de la Guitare.

Maghul.

Inſtrument Hébreu, ſemblable au Siſtre. Quelquefois c'était un cercle chargé de clochetes de métal.

Magraphe Temid,

Etait un inſtrument Hébreu avec lequel on appelait le peuple au Temple. On dit qu'on en entendait le ſon dans toute la ville de Jéricho, ce qui a fait penſer au P. Kirker que ce pouvait être une cloche. Il ne nous reſte rien qui puiſſe nous faire juger de ſa forme, ni de la matiere dont il était fait.

Minghinim.

Inſtrument Hébreu qu'on a confondu avec le Pſalterium.

Le P. Kirker prétend que c'était une planche de bois, quarrée au bout, à laquelle était attaché un manche que l'on empoignait. Sur cette planche, il y avait de petits globes de bois & de cuivre, des chaînes de fer & des cordes de chanvre étendues; lorſqu'on frapait ces petits globes avec la planche, ils rendaient entr'eux un ſon très-clair qu'on entendait de fort loin.

Siſtre ancien.

Etait un inſtrument harmonieux conſiſtant en un arc de métal repſoyé en figure ovale, dont les côtés ſe terminaient par un manche, qui était perpendiculaire ſur deux petits fers, dont les bouts étaient quelquefois pliés, & paſſant à travers les côtés oppoſés de l'arc. En les frapant diverſement avec une petite baguette de fer, ils rendaient différens ſons.

L'invention du Siſtre eſt attribuée à Iſis ou à Oſiris, & les Prêtres Egyptiens s'en ſervaient dans leurs fonctions & dans les danſes en l'honneur d'Iſis.

Apulée le décrit ainſi dans ſes Met. Liv. premier.

Æreum crepitaculum, cui per anguſtam
Laminam in modum balthei recurvatam
Trajectæ mediæ paucæ virgulæ criſpante
Brachis tergeminos ictus, reddebant
Argutum ſonum.

Cet inſtrument était de cuivre, d'airain, d'argent, & quelquefois d'or Les Hébreux en faiſaient uſage.

Les Egyptiens croyaient, qu'au ſon de cet inſtrument, les mauvais génies prenaient la fuite. Les Prêtres qui le ſonnaient, étaient vêtus de laine, & avaient la tête raſée; ce qui fait dire à Martial, Livre 12, épître 29.

Linigeri fugiunt calvi, Siſtrataque turba,
Inter adorantes cum ſtetit hermogenes.

On ſe ſervait auſſi à la guerre d'une eſpece de Siſtre.
Virgile dit en parlant de Cléopâtre :

Regina in mediis patrio vocat agmina Siſtro.

Ænéide, Liv. 8, vers 696.

« La Reine au milieu des combatans anime ſes ſoldats au ſon du Siſtre.

On peut voir un Siſtre antique de cuivre dans la Bibliothéque de Sainte Geneviéve.

Le Siſtre moderne eſt un inſtrument dans le genre de la Mandoline, monté de pluſieurs cordes de laiton & de fil de fer. Il eſt agréable pour s'accompagner en chantant.

Tambour Hébreu.

Il en eſt ſouvent parlé dans l'Ecriture Sainte. On lit dans l'Exode que Marie, ſœur d'Aaron : *Sumpſit Tympanum in manu ſua, egreſſæque ſunt omnes mulieres poſt eam cum Tympanis &c.*

Le deſſin de ce tambour eſt pris dans la deſcription du triomphe, par Juſte Lipſe.

Tambour des Grecs & des Romains.

L'uſage de mettre autour des Tambours des ſonnettes & des plaques de métal, s'eſt toujours conſervé en Italie parmi les Payſans, ainſi qu'en France dans le pays Baſque. On peut s'en aſſurer par la deſcription que Bartoli nous a donné de différens camées.

Le Tambour n'était point militaire chez les Anciens, mais ils s'en ſervaient dans les triomphes, dans les ſacrifices & dans les fêtes. Le deſſin de ce Tambour a été pris ſur le beau Camée du Cardinal Carpegna. Nous ignorons à qui il appartient aujourd'hui.

Triangle à Sonnettes.

Cet inſtrument eſt tiré des Mémoires de Breſſe, & reſſemble aſſez au Triangle que nous voyons dans les rues.

Timpanon Hébreu, nommé Thoph ou *Rab.*

Sa forme était différente du Tympanon moderne; Hannaſe dit qu'il était ſemblable à une petite barque couverte en partie ſeulement de peau, & qu'on le frapait avec une baguette de fer ou de bois. On aſſure qu'il tirait ſon origine d'Egypte.

Celui des Romains était un cuir mince, étendu ſur un cercle de bois ou de fer que l'on frapait.

Juvénal aſſure que cet inſtrument vient de Syrie.

Jam pridem Syrus in Tyberim defluxit Orontes
Et linguam & mores & cum Tibicine chordas
Obliquas, nec non gentilia Tympana *ſecum*
Vexit.

Spon, dans ſon Muſæum Romanum, Livre 2, donne pluſieurs repréſentations de divers Tympanons & Cymbales.

Le Tympanon moderne eſt fait à-peu-près comme le Pſaltérion moderne, excepté qu'au lieu d'en tirer le ſon avec les doigts ou les petites plumes, on bat les cordes avec de petites baguettes recourbées par le bout.

Tzetzelim.

Cymbales d'airain que des Lévites faiſaient retentir en chantant les Cantiques.

Ce mot vient de *Tzatal, tinter, faire du bruit.*

Metziloth qui dérive de cette même racine, ſignifie des *ſonnetes.*

Xilorgano.

On frape d'une petite verge ou de petits marteaux, quelques cylindres ſoutenus de deux filets arrangés avec proportion, de façon que le ſon varie, ſelon qu'ils ſont plus ou moins grands. Le P. Kirker dit qu'on peut les faire d'un bois dur, de métal, de terre cuite, & même de verre. Il le nomme *Organum.* On voit cet inſtrument dans les marbres anciens.

CHAPITRE XIII.

Inſtrumens à Cordes, antiques.

Le Barbiton.

HORACE en parle, & dit que la Muſe qui en joue a été nommée *Polymnie*, (c'eſt-à-dire, qui joue plus d'une chanſon à la fois, & peut-être, parce que deux cordes étant pincées à la fois, cela pouvait ſignifier deux chanſons à la fois).

Nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere Barbiton.

Horace, Liv. 1, ode 1, vers 34.

Les anciens l'ont ſouvent confondu avec la Lyre. M. Dacier a cru que *Barbiton* pouvait être venu de *barcemiton*, qui ſignifie *corde de lin*; ce qui eſt d'autant plus à préſumer, que dans les premiers tems de la Grece, on n'avait point encore trouvé la maniere de faire des cordes avec les inteſtins des animaux, & on ſe ſervait preſque toujours de cordes de lin.

On trouve dans Horace :

Poſcimus, ſi quid vacui ſub umbrâ
Luſimus tecùm, quod & hunc in annum

vivat

Vivat & plures, age, dic Latinum,
Barbite, carmen:
Lesbio primùm modulate civi;....
Liv. 1, ode 28.

« O Lyre (Barbiton)! nous avons quelquefois enſemble enfanté des » chanſons badines à l'ombre des boſquets, pour égayer mon loiſir. On » m'en demande une qui ſoit digne de l'immortalité. Rappelle-toi au- » jourd'hui en faveur d'une Muſe latine, quelques-uns de ces beaux airs » que tu enfantas jadis ſous les doigts d'Alcée, qui ſçut le premier ſe » ſervir de toi ».

Ce fut donc Alcée qui inventa le Barbiton.

La Chelys.

Inſtrument dont il eſt parlé dans la Bible.

Mgr Bianchini croit que cet inſtrument eſt celui que nous repréſentons ici, & qui a été pris d'un bas-relief de l'Hôpital de S. Jean de Latran.

La Cinnira ou *Cythara.*

Inſtrument ancien, inconu de nos jours. On croit qu'il reſſemblait à la Lyre ou à la Harpe.

On dit qu'elle avait une baſe plate, & pouvait ſe tenir droite ſur cette baſe. C'était ſur cet inſtrument que les Muſiciens diſputaient les prix aux jeux Pithiens. Le chant de diſpute était diviſé en cinq parties.

Un prélude de guerre.
Un commencement de combat.
Un combat.
Un chant de victoire.
La mort de Pithon & les ſiflemens du monſtre expirant.

Terpandre fut quatre fois vainqueur ſur la Cythare, dans les jeux Pithiens.

Joſeph, Liv. 7, ch. 10, dit que la Cinnira avait dix cordes, & ſe touchait avec le Plectrum.

Le Dicorde.

Voyez *Pectis.*

C'était un inſtrument à deux cordes, en forme d'un quarré long qui allait toujours en diminuant.

Epigonium.

Inſtrument qui avait quarante cordes réduites à vingt à cauſe de leurs octaves. On prétend qu'il fut inventé par Epigone de Milet.

Lyre.

Outre les fruits de la terre, pour ſe nourrir, les hommes mangeaient des animaux, & ſur-tout des chevres & des agneaux. On dut s'apercevoir que leurs inteſtins ſéchés & retirés, produiſaient du ſon en les frapant. Cette obſervation faite, la Harpe & la Lyre ne durent pas être difficiles à inventer. Les Grecs attribuent cette invention à Apollon, à Mercure, à Orphée, à Amphion, & à Linus.

« Dom Calmet prétend que Mercure ayant trouvé une écaille de » tortue, la couvrit d'une peau très-fine, & qu'il y fit un manche. Il » y joignit un roſeau diviſé en deux parties, auquel étaient attachées ſept » cordes tendues de haut en bas ».

Les Auteurs racontent diverſement ce fait, mais peu nous importe de ſavoir lequel d'entr'eux a eu raiſon.

La premiere Lyre n'eut que trois cordes de lin.

On jouait de cet inſtrument à vuide, & des deux côtés, à-peu-près comme nous jouons de la Harpe. Que ſerait une Harpe qui n'aurait qu'un pied de haut & ſept cordes ſeulement? Voilà pourtant l'inſtrument dont on dit tant de merveilles.

Pythagore y ajouta une nouvelle corde d'un demi-ton, pour en rendre l'harmonie plus parfaite, & bientôt on enchérit ſur cette augmentation, au point que la Lyre fut compoſée de cinq tétracordes.

Enfin Epigonius, au raport d'Athénée, liv. 4 & 14, inventa la Lyre nommée *Epigonium*, qui avait quarante cordes.

Peintures trouvées dans le Tombeau des Nason *près de Rome.*

Flûte. *Lyre.*

Tambour de Basque. *Lyre.* *Flûte double.*

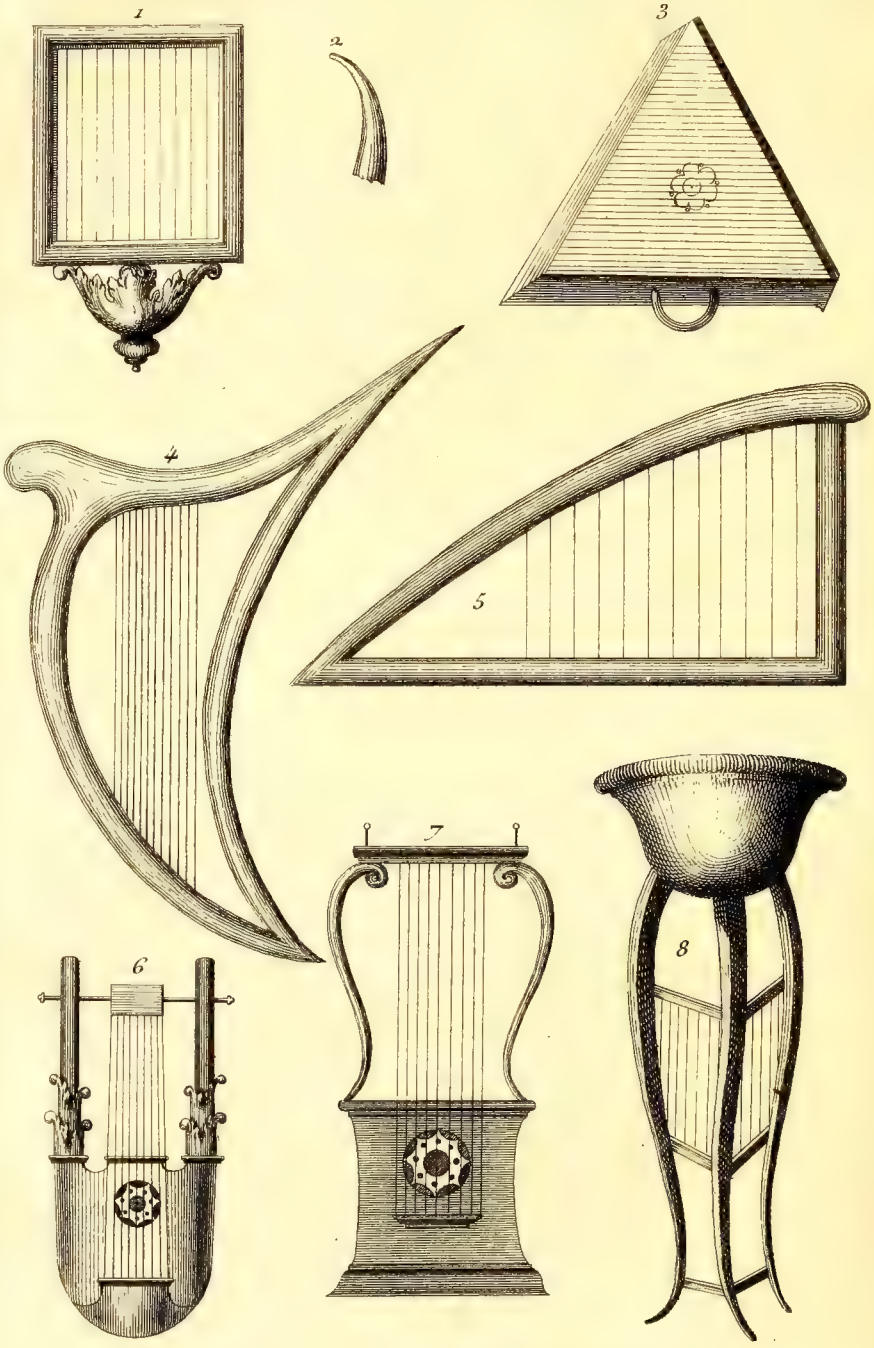
Mirys, del. *Chenu, Sculp.*

Instrumens tirés des Tableaux trouvés dans Herculanum.

1. Tambourin
2. Lyre.
3. Sistre.
4. Flute double.
5. Autre Lyre
6. Harpe.

Mirys del. Chenu Sculp.

1. Nablium des Hebreux. voyés Page 245.
2. Plectrum des Hebreux.
3. Trigône à 35 Cordes. v. Page 247.
4. Harpe des Hebreux.



5. Lyre triangulaire tirée d'un monument de la Ville Medicis.
6. Lyre tirée de la table d'Aleander.
7. Lyre tirée du Cabinet du Cardinal Albani.
8. Lyre de Pithagore décrite par Athenée. On la voit à la Ville Mathei.

Bouland, del et Sculp.

Plutarque nous dit qu'Olympe qui ſe ſervait d'une Lyre qui n'avait que trois cordes, ſurpaſſait tous ceux qui employaient des Lyres de neuf ou de douze cordes. Comment le croire ?

La Lyre à 10 cordes eſt remarquable par ſa baſe quarrée.

La ſeconde Lyre eſt tirée d'un monument Romain, & eſt ſinguliere pour la forme.

La troiſieme eſt tirée des tableaux de Philoſtrate.

La quatrieme eſt tirée de la table d'Aleander. Ses ornemens méritent d'être conſidérés.

La cinquieme eſt tirée de la ville Albani.

La Lyre de Pythagore de Zarathe, s'appelait le Trépied. Pythagore s'en ſervait comme de trois Guitarres; & jouait ainſi ſur trois modes, le Dorien, le Lydien & le Phrygien. Il ſe tenait aſſis ſur une chaiſe faite exprès, tendait ſa main gauche pour la pulſation, & de la droite, ſe ſervait du *Plectrum*. On peut voir un plus long détail dans Athénée.

La Lyre triangulaire avait un côté courbe. La figure que nous en donnons eſt tirée de la Ville Medicis à Rome.

Magadis ou *Magades*.

Celui dont Anacréon ſe ſervait quelquefois, était compoſé de vingt cordes qui ſe réduiſaient à dix, parce que chacune était acompagnée de ſon octave.

Athénée en parle comme d'un inſtrument dans lequel chaque corde avait une autre corde montée à l'octave comme le Clavecin, le Luth, la Guitarre, &c. Il dit auſſi que le *Barbiton* & le *Pectis* étaient le même inſtrument que le *Magadis*.

Euphorion, dans Athénée, parle de la ſtatue d'une Muſe qui tenait dans ſa main le Magadis. Cette Muſe devait être Polymnie.

Poſidonius croit qu'il avait été inventé par Lyſandre pour pouvoir jouer les trois modes Dorien, Phrygien & Lydien, qui avaient chacun ſept cordes. Mais Athénée le traite d'ignorant avec raiſon, puiſqu'il ne fallait qu'ajouter deux cordes aux ſept du mode Dorien, pour pouvoir jouer les

deux autres modes, ces trois modes n'étant qu'à un ton l'un de l'autre. En ajoutant une dixieme corde aux neuf qui ſuffiſoient pour les trois modes, on avait l'octave du Lydien qui était le troiſieme ; & en doublant chacune de ces dix cordes par une autre qui était à l'octave, on avait les vingt cordes dont parle Anacréon, & qui compoſaient l'inſtrument appelé *Magadis*.

Le Poëte *Alexandride* uſe d'une comparaiſon priſe de cet inſtrument, qui fait entendre qu'on en touchait deux cordes à la fois, & que ces cordes n'étaient pas à l'uniſſon, lorſqu'il dit : *Je vais, comme le* Magadis, *vous faire entendre une choſe qui eſt à la fois baſſe & relevée.*

Monocorde.

Inſtrument inventé par Pythagore, pour meſurer géométriquement ou par lignes les proportions des ſons.

Le Monocorde ancien était compoſé d'une regle de bois diviſée & ſubdiviſée en pluſieurs parties, ſur laquelle on mettait une corde de boyau ou de métal tendue ſur deux chevalets par ſes extrémités ; & au milieu de ces chevalets, il y en avait un troiſieme mobile à volonté, au moyen duquel en l'appliquant aux différentes diviſions de la regle, on trouvait en quels raports les ſons étaient avec les longueurs des cordes qui les rendaient.

Quand la corde eſt diviſée en deux parties égales par le chevalet mobile, de façon que ſes parties ſoient comme 1 à 1, elles forment ce qu'on appele l'*uniſſon*. Si elles ſont comme 2 à 1, on les nomme *octave* ou *diapaſon ;* comme 1 à 3, *quinte* ou *diapente ;* comme 4 à 3, *quarte* ou *diateſſeron ;* comme 5 à 4 *diton* ou *tierce majeure ;* comme 6 à 5, *demi-diton* ou *tierce mineure :* enfin comme 24 à 25 *demi-diton* ou *dieze*.

Ce qu'on appele *ſyſtême* eſt le Monocorde diviſé ; & comme il eſt poſſible de le diviſer de pluſieurs manieres, c'eſt ce qui fait la multiplicité des ſyſtêmes.

La *Trompette Marine* eſt auſſi une eſpece de Monocorde.

Le Monocorde (*a*) n'était pas un inſtrument à exécuter de la Muſique,

(a) *Monochordum igitur regulare idcircò dicitur, quod in unico nervo Muſicæ conſonantiæ harmonicâ regulâ perveſtigentur.* Faber, Liv. 4.

ni à jouer des airs ; mais il était proprement la regle de l'intonation.

Cenſorin (*de Die Natali*, *c.* 22) dit que le Monocorde fut inventé par Apollon, qui le fit ſur le modele de l'arc de ſa ſœur.

Ariſtide Quintilien dit, Liv. 3, page 112, que ce fut en peſant qu'on inventa les tons du Monocorde.

Nous donnons la figure du Monocorde dont parle Quintilien.

Le Nebel.

Nablium des Latins.

Les Rabins ne ſont pas d'accord ſur la forme de cet inſtrument ; les uns croient que c'était le *Pſalterium* ; d'autres que c'était la *Pandore*, la *Lyre*, la *Cornemuſe*.

Joſeph dit que le Nebel avait douze ſons, & ſe jouait avec les doigts. Sopater, dans Athénée, dit que ce ſont les Sydoniens qui l'ont inventé. Mgr Bianchini en a fait deſſiner la figure, que nous donnons ici. Cet inſtrument quarré avait onze cordes.

Pariamba.

Intrument à cordes cité par Jules Pollux, qui nomme auſſi les inſtrumens ſuivans.

L'Epigonium.
La Lyre.
La Cythare.
Le Barbiton.
Le Pſalterium.
Le Phœnix.
Le Spadis.
La Lyre Phénicienne.
Le Clepſiambe.
Le Pariambe.
Le Seindapſe.
L'Hypoſpade.

} Nous n'avons rien trouvé ſur ces derniers Inſtrumens, & nous ne connaiſſons que Pollux qui en parle.

Le Pectis.

Inſtrument dont parle Athénée, preſque ſemblable au Magadis.

Quelques Auteurs penſent que le Dicorde était le même inſtrument que le Pectis. Nous repréſentons ici un dicorde tiré d'un bas-relief que l'on voit à Rome ſur un tombeau antique.

Sambuque.

Fut inventé en Syrie, à ce qu'on dit, par un nommé *Samlice*, & on prétend que la premiere Sybille s'en ſervait. Suidas veut que *Ibicus* en ait été l'inventeur.

Athénée l'a décrit un inſtrument aigu, compoſé de quatre cordes. *Porphire* prétend que ſa forme eſt triangulaire, & que ſes cordes ſont de différentes longueurs. S. Jérôme, S. Iſidore & pluſieurs autres, aſſurent que c'était un inſtrument à vent, fait avec la branche d'un arbre que nous appelons *ſambuccus* ou *ſureau*. Daniel a parlé le premier de la *ſymphonie* & de la *ſambuque*, lorſqu'il décrit le faſte de Nabuchodonoſor au moment où il ordonna d'adorer le veau d'or.

Symphonie.

Etait un inſtrument ſur lequel on ne s'accorde pas.

Levanius dit ſeulement qu'il était d'une forme un peu longue, & que les aveugles en jouaient avec leurs doigts. *Cornelio* en le décrivant, ajoute qu'il rendait un ſon doux & agréable, par le moyen d'une roue de fer, qui en tournant touchait les cordes (comme notre Vielle). *Druſius*, le *P. Merſenne*, *Ducange*, le *P. Kirker* & *Don Calmet* en parlent différemment.

S. Iſidore veut que ce ſoit un bois creux des deux côtés, couvert d'une peau ſur laquelle on frapait avec de petits bâtons. *Grotius* le décrit une Flûte courbée, &c. Le P. *Martini* conclut avec S. Jérôme, qui était très-verſé dans les langues orientales, qu'on ne doit pas entendre par le mot *Symphonie* un inſtrument à corde ou à vent, mais l'union de

pluſieuts inſtrumens, & c'eſt la ſignification qu'on lui donne maintenant.

Daniel, chap. 3, vers 5 & 7, parle de l'inſtrument appelé Symphonie, ſur lequel on tirait pluſieurs ſons à la fois.

Tricorde.

La figure de cet inſtrument ſe trouve à Rome, dans le Marbre d'Apollon, & de Clatra, donné par *Spon* dans ſes Miſcellanées.

Pollux appelait *Pandore* ou *Pandure* l'inſtrument à trois cordes. Cependant *Iſidore* la range parmi les inſtrumens à vent.

L'Empereur Héliogabale, dit Lampridius, *chantait, danſait, récitait au ſon de la Flûte, jouait de la Trompete, de la Pandure & de l'Orgue.*

Le Trigone.

Inſtrument des Anciens, dont Mgr Bianchi nous a donné la forme d'après un bas relief antique.

CHAPITRE XIV.

Inſtrumens à Vent, modernes.

Bedons.

INSTRUMENT dont il eſt parlé dans *Jean Molinet.*

Tubes, Tabours, Tympanes & Trompettes,
Luts & Orguettes, Harpes, Pſalterions,
Bedons, Clarons, Claquettes & Sonnettes,
Cors & Muſettes, Symphonies doucettes,
Chanſonnettes de Monicordions.

Bombarde.

Ancien inſtrument dont nous ne connaiſſons plus la forme. Aujourd'hui c'eſt un jeu d'Orgue de la claſſe de ceux qu'on appele *jeux d'Anche*, & dont la Bombarde ne differe que parce qu'elle ſonne l'octave au-deſſous.

Calandrone.

Inſtrument en uſage parmi les payſans Italiens, eſt troué comme la Flûte, & a deux reſſorts à l'embouchure, qui étant preſſés, rendent le ſon par deux trous diamétralement oppoſés. On joue de cet inſtrument comme de la Flûte, mais le ſon qu'il rend eſt enroué & peu agréable.

Chalemie ou Zampogne.

Nous verrons à l'article Chalumeau, ce que c'eſt qu'une Zampogne. Il y a auſſi une autre eſpece de Zampogne ou Chalemie, qui eſt compoſée de brins d'avoine, de branches de figuiers, de laurier ou de ſureau, dont on ôte la moële. Les Bergers en jouaient beaucoup autrefois. Coridon invita Alexis à jouer de cet inſtrument, dans la ſeconde Eglogue de Virgile, vers 34.

Nec te pœniteat calamo triviſſe labellum.

« Ne craignez point de profaner vos livres avec nos pipeaux ruſtiques.

Caſaubon, Livre 4, chapitre 8, en attribue l'invention aux Orientaux. On en trouve une deſcription exacte dans les méchaniques d'Athénée. Les Payſans font d'autres Chalemies ou Siflets pour tromper les oiſeaux, ſoit avec du roſeau ou du métal.

Chalumeau ou Zampogne.

C'eſt, dit-on, le premier inſtrument à vent qui ait été inventé, par les Phrygiens, les Lesbiens, les Egyptiens, les Arcadiens ou les Siciliens, car on n'eſt pas d'accord ſur ſon origine.

Cet

Cet inſtrument n'était qu'un roſeau percé de pluſieurs trous.

Celui que nous appelons maintenant *Chalumeau*, ne reſſemble point à celui des anciens; c'eſt un inſtrument à vent & à anche comme le haut-bois. Il ſe briſe en deux parties, l'anche eſt ſemblable à celle des Orgues, excepté que la languette eſt de roſeau.

Le Chalumeau eſt percé de neuf trous : on en joue comme de la Flûte à bec. Le trou en deſſous eſt bouché par le pouce gauche, les trois premiers en deſſus, le ſont par l'index, le doigt du milieu & l'annulaire gauches; & les quatre derniers trous ſont bouchés par les quatre doigts de la droite. Le dernier trou eſt double, & le petit doigt peut n'en boucher qu'un, ou deux à volonté, ce qui fait des ſons différens.

La longueur de cet inſtrument n'eſt pas tout-à-fait d'un pied; le ſon n'en eſt pas agréable, & on l'a tout-à-fait abandonné en France.

Cet inſtrument eſt auſſi nommé *Zampogne*.

Clairon.

Inſtrument de l'eſpéce des trompetes dont on ſe ſervait autrefois, mais dont le canal était plus étroit, & le ſon plus aigu; enſorte que la trompete formait la baſſe du clairon.

Cet inſtrument était fort en uſage chez les Mores, qui le tranſmirent aux Portugais; mais ces peuples ne s'en ſervaient que dans la cavalerie.

Clarinet ou Clarinette.

Inſtrument du genre des Haut-bois; connu en France ſeulement depuis une trentaine d'années.

L'étendue de cet inſtrument ſe diviſe en trois eſpeces de ſons, *les tons chalumeaux*, qui ſont les ſons les plus graves; les tons *Clarinettes* ou *Clairons*, qui ſont ceux du *medium*; & les tons *aigus*, qui ſont les plus élevés.

Cependant le même Clarinet ne peut faire tous ces tons, parce que cela dépend de plus ou moins de clefs qu'on y adapte; & celui qui fait les tons les plus graves, ne peut faire les plus aigus; c'eſt pourquoi dans les concerts on emploie preſque toujours deux Clarinets ainſi que deux

Cors, dont l'un fait le deſſus, & l'autre la baſſe, ou au moins le ſecond deſſus.

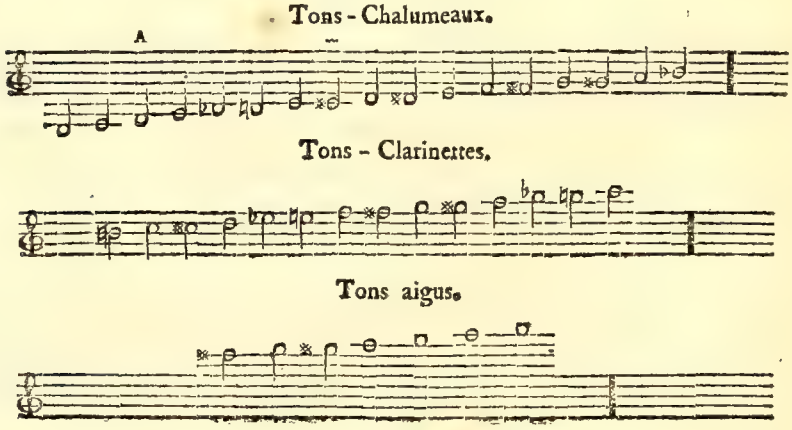
Comme cet inſtrument ne peut pas faire tous les tons, & en a pluſieurs abſolument impoſſibles, d'autres difficiles, & d'autres qu'on ne peut faire qu'en tenues; pour pouvoir le faire ſervir dans les morceaux de Muſique de tous les tons, on conçoit qu'il eſt néceſſaire d'avoir des clarinets de pluſieurs eſpeces. Il y en a donc en *ſol*, c'eſt le plus grave & par conſéquent le plus long, (on l'appele auſſi *la grande Clarinette*), en *la*, en *ſi*♭, & ♮, en *ut*, en *re*, en *mi*♭ ou *mi naturel*, & en *fa*. Ces deux derniers étant les plus petits, & les ſons plus aigus, on ne s'en ſert gueres que dans les morceaux à grand bruit. Les ſons de la grande Clarinette ſont bien plus agréables que ceux du petit Clarinet.

Au moyen de ces différens corps d'inſtrumens qu'eſt obligé d'avoir celui qui joue du Clarinet, il peut exécuter de la Muſique dans tous les tons, ſans changer jamais de clef, parce que c'eſt ſon inſtrument qui change lorſqu'il joue dans un nouveau ton, & que le doigt ne change point. Ainſi dans le Clarinet en ſol, le même trou qui rendait le ſon *ſol*, rend le ſon *la* dès que le Clarinet eſt en *la*. Le Clarinet en *ut* eſt donc d'une quarte plus élevé que la grande Clarinette.

Le Tableau ſuivant fera connaître l'uniſſon de chaque eſpece de Clarinet, avec les inſtrumens à corde.

Il eſt tiré de l'ouvrage de M. Francœur le Neveu, Maître de l'Orcheſtre de l'Opéra.

Etendue de la Clarinette.



On ne peut point ſe ſervir d'autres notes que de celles qui ſont dans cette étendue, ainſi que de l'*ut* 𝄪 marqué d'un guidon. On peut employer les tons aigus, mais il faut ne leur donner que des tenues à faire ſur ces tons. Cette étendue eſt à l'uniſſon du violon, en partant de la quatrieme corde à vuide qui répond au *ſol* marqué A : d'après cette étendue, on croirait qu'une ſeule eſpece de Clarinette ſuffirait pour être employée dans tous les tons; mais les différentes clefs qui ſont adhérentes à l'inſtrument, rendent pluſieurs tons très-difficiles, & même impraticables.

Les Clarinets les plus favorables ſont en *la*, en *ſi*♭ & *ſi*♮, en *ut* & en *re*.

Avec ces quatre eſpeces, on peut exécuter dans tous les tons, parce qu'outre qu'elles ſont propres au ton, dont elles portent le nom, elles le ſont auſſi à ceux qui ſont à une quarte au-deſſus.

Le Clarinet en *la* peut jouer auſſi en *re*; on note la partie en *ut*, ſi c'eſt en *la*, & en *fa*, ſi c'eſt en *re*, en *ſi*♭ pour jouer auſſi en *mi*♭. On note la partie en *ut*, ſi c'eſt en *ſi*♭, & en *fa* ſi c'eſt en *mi*♭.

En *ſi* ♮ peut jouer auſſi en *ſi* naturel. On note de même qu'en *la* & en *ſi*♭.

En *ut* peut jouer auſſi en *fa*, idem, &c.

La petite Clarinette en *re* peut jouer auſſi en *ſol*, idem,

Les tons les plus favorables ſont *ut* & *fa*.

Celui de *re* eſt le plus brillant.

Toutes les fois que les Clarinets portent le même nom que le ton, où on les emploie, leur partie doit être copiée en *ut*. Dans tous les autres cas, on doit la copier en *fa*, excepté dans le ton de *mi* naturel, quand on ſe ſert du Clarinet en *la*; dans ce cas-là on copie la partie en *ſol*.

Comme le jeu de cet inſtrument eſt très-difficile dans les tons mineurs, on doit éviter de les faire travailler beaucoup. Il ne faut leur donner que des chants ſimples.

Tons Mineurs.	*En quels tons doivent être les Clarinets.*	*En quels tons on doit noter leur partie.*
Sol	*ut*	*ſol mineur.*
La	*la*	*ut.*

Si naturel	*la*	*re.*
Ut	*si♭*	*re*
Re	*ut*	*re.*
Mi naturel	*la*	*ſol.*
Fa	*si♭*	*ſol.*

Les Clarinets en *ut* peuvent, à la rigueur, jouer dans tous les tons mineurs; alors on les copie comme les violons. Les tons mineurs les plus favorables aux Clarinets, ſont *ſol* & *re.*

On peut conſulter la méthode de M. Roëſer, Maître de Clarinet, qui a développé, avec beaucoup de préciſion la maniere d'en jouer, & le Livre des Uniſſons de M. Francœur le Neveu.

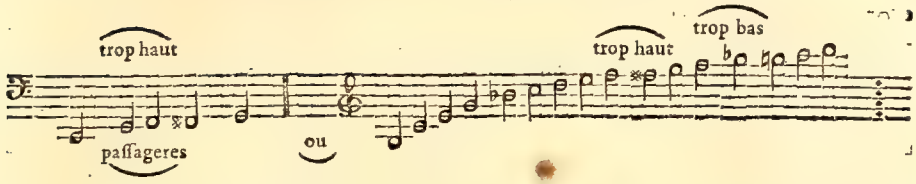
Cor de Chaſſe.

Celui de nos jours ne reſſemble point à celui des anciens; il eſt contourné, & va inſenſiblement en s'évaſant, depuis ſon embouchure juſqu'à ſon pavillon. Comme les Cors ſont de cuivre jaune, ce ſont les Chaudroniers qui les font. L'embouchure peut être d'argent, de cuivre, de corne, de bois ou d'autre matiere. Pour ſonner le Cor, on embouche le bocal ou bout de l'embouchure, de maniere que le bout de la langue puiſſe s'y inſinuer & conduire le vent dans le corps de l'inſtrument, & on forme les ſons en appuyant plus ou moins ſur l'embouchure.

En diminuant la grandeur de cet inſtrument, on en a compoſé un nouveau, qui, moyennant la facilité qu'on a de l'allonger & de le racourcir, eſt devenu néceſſaire dans les Concerts, & peut jouer dans tous les tons; ordinairement on en emploie deux, dont l'un fait le deſſus, & l'autre la baſſe; & l'embouchure de ces deux inſtrumens eſt ſi différente, que les Muſiciens qui ſe ſont exercés à donner les tons aigus du Cor peuvent difficilement donner les plus graves; il en eſt de même de ceux qui ſe ſont deſtinés à la partie du ſecond Cor, rarement peuvent-ils monter paſſé le ſol : nous ne connaiſſons que le célébre *Rodolphe*, qui donne avec autant de facilité les deſſus & les baſſes.

Un Cor de ſix pieds eſt à la quinte en bas d'un Cor qui n'en a que quatre; & un autre Cor qui n'aura que trois pieds, ſonnera la quarte du ſecond.

Voici l'étendue ordinaire du Cor.



On voit, par cet exemple, que le ton de *fa* & celui de *la* ne ſont jamais juſtes; ainſi il faut rarement les employer.

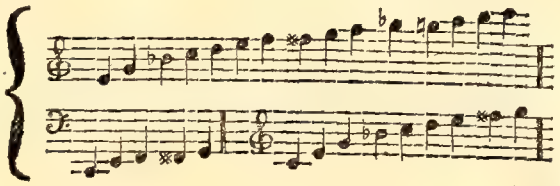
Nous allons donner une table de l'uniſſon des Cors dans tous les tons.

On copie ordinairement les Cors en *ut*, & avec la clef de *ſol* ſur la ſeconde ligne; quelquefois cependant on copie le ſecond Cor ſur la clef de *fa*, quand il eſt preſque toujours fort bas.

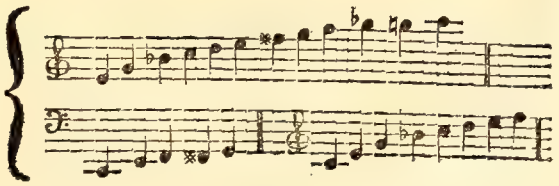
Ceux qui jouent de cet inſtrument, ont des pieces de cuivre qui entrent les unes dans les autres, & mettent le Cor dans le ton qu'ils veulent, ou ont des Cors nouvellement inventés qui s'allongent & ſe racourciſſent à volonté, & par conſéquent peuvent jouer dans tous les tons; ainſi ils jouent toujours comme s'ils jouaient en *ut*, quoiqu'ils ſoient dans un autre ton.

A meſure que le Cor joue dans un ton plus élevé, il a moins d'étendue. Voici à-peu-près ce qu'il peut faire dans tous les tons.

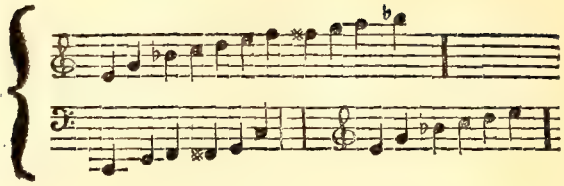
Cor en *ut* & en *re* } 1 2



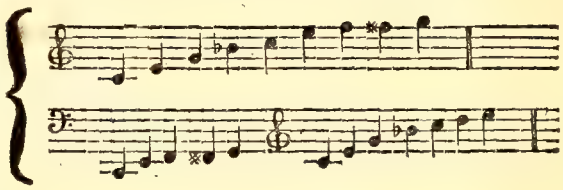
Cor en *mi*♭ & *mi* naturel.



Cor en *fa* & en *ſol*.



Cor en *la*, en *ſi*♭ & *ſi* naturel.



Pour employer les Cors dans les tons mineurs, il faut que le ſecond Cor ſoit dans le ton du morceau que l'on joue, parce que ce qu'il fait le plus ſouvent, c'eſt la tonique & la dominante qui ſont également majeures & mineures.

Le premier Cor doit être à une tierce au-deſſus du ſecond. Ainſi : En *ſol* mineur, le premier Cor doit être en *ſi*♭, & le ſecond en *ſol*. En *ut* mineur, le premier Cor doit être en *mi*♭, & le ſecond en *ut*. Ainſi des autres.

On peut auſſi ſe ſervir des Cors du même ton, que ceux des morceaux que l'on exécute ; mais alors on ne peut employer la tierce ſans mettre le poing dans le pavillon pour baiſſer le ſon.

Les Corps ne doivent être employés pour les *ſolo*, que dans les tons de *re*, de *mi*♭ & de *fa*.

Les autres ne doivent être employés qu'en ſymphonie.

Il y a différentes eſpeces de Cors.

A *l'Anglaiſe*, avec des couliſſes, qui ſervent à allonger ou à racourcir la totalité du Cor, & par ce moyen à s'accorder facilement dans tous les tons avec les autres inſtrumens de Muſique.

Les Cors ſans couliſſe ſont moins chers, mais auſſi bien moins commodes.

Grandeur des Cors en différens tons.

Si grave, doit avoir dix-huit pieds ſix pouces.

Cette Estampe est tiréé de la danse aux Aveugles et prouve que la Mandoline et la Cornemuse etoient conues du tems de Charles V.

Marys, del. *Chenu, Sculp.*

Sol, dix pieds huit pouces.

Ut, en haut, huit pieds, & les autres à proportion.

On leur donne des formes différentes moyennant le plomb fondu que l'on jette dans les branches, qui ſe font de différentes longueurs, & qui doivent être bien polies en dedans; d'abord pour la pureté du ſon, & enſuite pour retirer plus facilement le plomb en le faiſant fondre doucement à un feu de forge.

Un de ceux qui les fabrique le mieux à Paris, eſt le ſieur *Cormeri*, rue Mercier; à la nouvelle Halle.

Les Cors de Vienne en Autriche, faits par M. *Kerner*, ſont les meilleurs pour les concerts.

Il eſt néceſſaire que les Compoſiteurs connaiſſent bien cet inſtrument pour l'employer avantageuſement. Car autant alors ils ſont agréables, autant ils font un mauvais effet lorſqu'ils ſont mal placés.

Cor des Turcs.

Cet inſtrument, fort en uſage chez les Turcs, eſt très-difficile à jouer à cauſe de la quantité d'haleine néceſſaire pour en tirer du ſon. Il approche aſſez de la Trompete Indienne.

La Cornemuſe.

Cet inſtrument n'eſt gueres connu que des Payſans. S. Jérôme en parle dans ſa lettre à Dardanus. Les Latins l'appelaient *Naulia* ou *Nablia*, ou *Tibia utricularia*, à cauſe de ſa reſſemblance avec un outre.

Pour en tirer le ſon, il faut emboucher un tuyau, & y donner l'haleine qui ſe répand dans toute la cavité de l'outre.

Les parties de la Cornemuſe ſont la peau de mouton qu'on enfle comme un balon, & le vent n'a d'iſſue que par les trois chalumeaux, dont l'un s'apelle le *grand bourdon*, & le ſecond le *petit bourdon*. Quand on en joue, le grand paſſe ſur l'épaule gauche; il a ordinairement deux pieds, & le petit en a un; le porte-vent n'a que ſix pouces; le chalumeau a treize pouces.

L'étendue de la Cornemuſe eſt de trois octaves, & on peut lui en donner davantage en forçant le vent.

La Cornemuſe de Poitou ne differe de celle-ci qu'en ce qu'elle n'a pas de petit bourdon.

Cornet.

Inſtrument fait ordinairement de cormier, de prunier ou d'autres bois. Le Cornet, appelé deſſus, a ſept trous : le Cornet, appelé taille, en a un de plus qui s'ouvre & ſe ferme avec une clef.

Cet inſtrument va toujours en s'élargiſſant depuis le bocal juſqu'à la patte ; dont le diamètre eſt d'un pouce. Le deſſus va depuis *ut medium*, juſqu'au *fa* troiſieme octave.

Le ſerpent eſt la véritable baſſe du Cornet.

Cornet redoublé.

C'eſt le plus bruyant de tous les Cors. On le croit inventé de nos jours ; mais c'eſt peut-être de cet inſtrument qu'Horace veut parler, quand il dit, Sat. 6, Liv. 1, vers 43,

Magna ſonabit
Cornua quod vincatque tubas.....

C'eſt l'inſtrument que nous appelons Cor-de-Chaſſe ou Trompe.

Cornet des Turcs.

Ce petit Cornet n'eſt plus en uſage aujourd'hui : il était long de trois palmes. Le dernier trou avait un doigt & demi de diamètre ; il y avait ſix trous au-deſſus, & un en bas.

Courtaut.

Petit Baſſon qui ſervait de Baſſe aux Muſettes.

Il a onze trous, les ſept premiers en deſſus, & les quatre autres en deſſous. Outre ces trous, il y en a ſix autres, trois à droite, pour ceux qui jouent de cet inſtrument à droite, & trois pour les autres. On bouche avec de la cire ceux dont on ne ſe ſert pas.

Coutre.

Orgue portatif. Luth. Tambourin.
Tirés d'un manuscrit de la Bibliotheque du Roi, du 14. Siecle).

Cette Estampe tirée d'un manuscrit de la Bibliotheque du Roi, prouve que dans le 14.e Siecle on jouoit à cheval, de la Harpe, du Violon à trois Cordes et du Cornet.

Mirys, del. *Chenu, Sculp.*

Coutre.

Inſtrument dont parle *Eutrapel* dans ſes Contes, page 469 : c'eſt, dit-il, *une Flûte large par le milieu & à deux accords.*

Fifre.

Inſtrument de la nature des petites Flûtes.

Il y en a de deux ſortes : l'une qu'on embouche comme la Flûte à bec, & l'autre comme la Flûte traverſiere ; mais on ne ſe ſert plus que de cette derniere.

Cet inſtrument a ſix trous, qui forment deux octaves, depuis le *re* grave, juſqu'au *re* double octave. Ses ſons ſont vifs & éclatans, & s'uniſſent à merveille au Tambour.

Ce ſont les Suiſſes qui ont aporté cet inſtrument en France, & il y a été admis après la bataille de Marignan, ſous François Premier.

Depuis quelque tems, dans les Muſiques des Régimens, on a ſubſtitué la petite Flûte au Fifre, parce que ce dernier eſt bien plus faux que la petite Flûte, n'ayant point de clef comme elle.

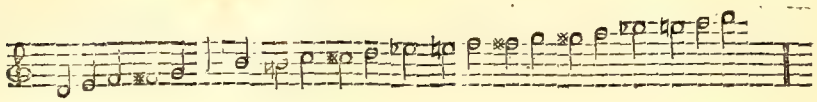
Flageolet.

Eſpece de Flûte à bec, dont il y a de deux eſpeces.

La premiere dont on ſe ſert pour ſifler les oiſeaux, eſt compoſée de deux parties qui ſe ſéparent, dont l'une eſt proprement le Flageolet, & l'autre le Porte-vent. La ſeconde ne differe de la premiere, qu'en ce qu'elle n'a point de Porte-vent ; elle eſt à bec & tout d'une piece.

Cet inſtrument a ſix trous. Le premier & le cinquieme ſont deſſous. Le ſecond, le troiſieme, le quatrieme & le ſixieme ſont deſſus, pour boucher les ſix trous ; il faut que la main gauche bouche le premier, le ſecond, le troiſieme & le quatrieme ; la main droite bouche les deux autres avec le pouce & l'index. L'auteur de l'article Flageolet, dans l'Encyclopédie, s'eſt trompé, en faiſant boucher ces ſix trous par trois doigts de la droite, & trois doigts de la gauche.

Étendue du Flageolet.



Pour faire tous les tons de la premiere octave, en commençant par le ton le plus grave, il faut s'y prendre ainſi :

Re, tous les trous bouchés.
Mi, levez l'index de la main droite.
Fa, levez l'index & le pouce.
Sol, levez l'index & le pouce de la droite, & le troiſieme de la gauche.
La, ne laiſſez que le pouce & l'index de la gauche.
Si, ne laiſſez que le pouce de la gauche & le doigt du milieu ſur le ſecond trou de deſſus.
Ut, le pouce de la gauche.
Re, tout à vuide.

Pour la ſeconde octave.

Mi, tout bouché, excepté l'index de la droite ; & il faut avoir attention de ne boucher le premier trou du pouce gauche, qu'avec l'ongle, en le pinçant de maniere qu'il ne ſoit qu'à moitié bouché. Le pouce gauche ſervira ainſi pour toute cette octave.
Fa, Otez le pouce & l'index de la main droite.
Fa ※, Remettez le pouce de la droite, & ôtez le troiſieme doigt de la gauche.
Sol, ne laiſſez que le pouce, le premier & le doigt du milieu de la gauche.
Sol ※, le pouce & le premier doigt de la gauche, ôtez le doigt du milieu, & remettez le troiſieme doigt de la gauche au troiſieme trou du deſſus.

La, le pouce & le premier doigt de la gauche.

Si, le pouce, le premier doigt, le troiſieme de la gauche ſur le troiſieme trou, & le pouce de la droite ſur le ſecond au-deſſous.

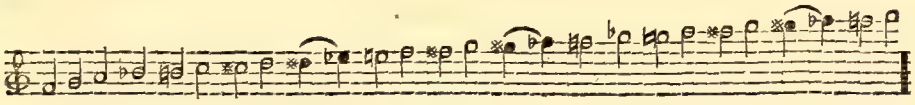
Ut, de même que le précédent, en ôtant le troiſieme doigt de la gauche.

Re, de même que le précédent, ôtant le premier doigt, & ne laiſſant que les deux pouces.

Il faut obſerver qu'à meſure que l'on monte dans la ſeconde octave, il faut augmenter le ſouffle pour tirer du ſon.

Flageolet, en Italien, *Flauto Piccolo*.

Inſtrument dont on ſe ſert pour imiter le langage des oiſeaux. Son étendue eſt de deux octaves.



Cette étendue eſt à une octave du ſon de la grande Flûte, & par conſéquent à l'uniſſon de la petite.

Voyez l'ouvrage de M. Francœur le neveu.

Flûte Allemande ou Traverſiere,

Eſt un tuyau de bois de quatre pieces, percées & arrondies ſur le tour, qui s'aſſemblent les unes aux autres par le moyen des noix.

A la premiere partie eſt un trou qu'on appele *l'embouchure* ; & bien poſſéder cette embouchure, eſt l'opération la plus difficile pour celui qui ſe deſtine à jouer de cet inſtrument. Tout le monde peut faire parler une Flûte à bec ; mais il faut s'exercer longtems avant que de tirer du ſon de la Flûte Traverſiere.

On lui a donné ce nom, parce que, pour en jouer, il faut qu'elle traverſe le viſage, & qu'elle ſoit parallele à la longueur de la bouche.

La maniere la plus agréable d'en jouer, eſt d'avoir la tête plus haute que baſſe, un peu tournée vers l'épaule gauche, les mains hautes ſans lever les coudes ni les épaules, le poignet gauche ployé en dehors, & le même bras près du corps.

La main gauche doit être au haut de la Flûte, que l'on tient entre le pouce de cette main & l'index qui doit boucher le premier trou.

Le doigt du milieu bouche le ſecond trou, & l'annulaire le troiſieme. La main droite tient la Flûte par ſa partie inférieure; le pouce de cette main qui eſt un peu ployée en dedans, ſoutient la Flûte par deſſus, & l'index, le doigt du milieu & l'annulaire, bouchent les trous quatre, cinq & ſix. Le petit doigt ſert à toucher ſur la clef, faite en baſcule, de ſorte que lorſque l'on abaiſſe l'extrémité, la ſoupape débouche le troiſieme trou.

L'étendue de la Flûte eſt de deux octaves, & trois ou quatre tons; quelques-unes ont un ou deux tons de plus. Le ton le plus bas eſt ordinairement *re*, quelquefois *ut*♯, & le plus haut *la* ou *ſi*♭ ſeconde octave.

On adapte quelquefois à une Flûte, juſqu'à cinq corps de la main gauche de différentes longueurs, pour pouvoir hauſſer ou baiſſer le ton à volonté; & moyennant ces corps, on peut hauſſer ou baiſſer d'environ un ton entier.

Il y a des Flûtes plus grandes ou plus petites qui ne différent les unes des autres, ni par la ſtructure, ni par le doigter; telles ſont les tierces, quintes, octaves & baſſes de Flûtes.

On peut voir dans l'Encyclopédie la tablature de la Flûte, pour apprendre à faire tous les demi-tons & les cadences, ainſi que les coups de langue, les ports de voix, accents, &c.

On a donné le nom d'*Allemande* à cette Flûte, parce que les Allemands s'en ſervaient à la guerre pour accompagner le Tambour.

On peut diſtinguer quatre ſortes de Flûtes.

1°. *La grande Flûte.*

2°. *Petite Flûte.*

3°. *Petite Flûte à bec* ou *Flageolet.*

4°. *Flûtet* ou *Flûte de Tambourin* ou *Galoubet.*

Voyez auſſi l'ouvrage de M. Francœur neveu, ſur les inſtrumens à

vent. On y trouvera quels ſont les tons les plus favorables à la Flûte ; ainſi que le détail des cadences, agrémens, &c.

Dans le Roman de Cléomades, on voit des Flûteurs à deux doigts ; des canons, (Flûtes) des demi-canons (petites Flûtes). C'était ainſi que l'on appelait alors cet inſtrument, & il eſt poſſible que ce ſoit la forme de ces Flûtes qui ait fait donner le nom de canon à l'arme à feu qu'on inventa depuis.

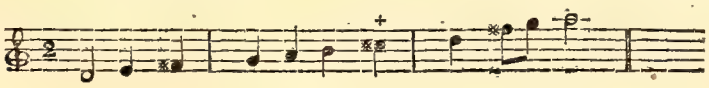
La *Baſſe de Flûte* eſt un inſtrument qui ſonne la quinte au deſſous de la Flûte traverſiere & lui eſt ſemblable, à cela près qu'il eſt plus grand, & qu'il eſt courbé près de l'embouchure.

Petite Flûte ;

Eſt faite & ſe joue comme la Flûte Traverſiere, n'a de longueur que la moitié de l'autre, ce qui fait que les ſons qu'on en tire ſont à une octave au-deſſus de la Flûte ordinaire.

Le ſon en eſt très-perçant, & on ſe ſert ordinairement de cet inſtrument dans les Tambourins & autres danſes gaies.

On copie toujours ſa portée une octave plus bas qu'elle ne l'exécute ; ainſi quand on écrit pour la plus petite Flûte,



Elle fait entendre :

Son étendue eſt moindre de trois ou quatre tons de celle de la grande Flûte.

Si on fait jouer deux petites Flûtes enſemble, il faut éviter de leur donner des uniſſons, car elles ſont rarement juſtes enſemble.

Les tons les plus favorables à cet inſtrument ſont,

Ut, ſol, re, la majeurs & mineurs, *mi* naturel mineur, & généralement ceux où il entre au plus trois dièſes ou trois bémols à la clef.

Petite Flûte de Tambourin.

Voyez Galoubet.

Flûte & autres Inſtrumens d'Abiſſinie.

Les Abiſſins ne connaiſſent que ſix inſtrumens. La *Flûte*, la *Trompette*, la *Tymbale*, le *Tambourin*, le *Siſtre* & la *Lyre*.

On ſe ſert des quatre premiers à la guerre, & ce ſont les plus communs. Le Siſtre eſt conſacré au ſervice des Temples; & la Lyre eſt employée dans les fêtes & dans les réjouiſſances.

On parle deux langages en Abiſſinie, l'*Ethiopien* & le *Amharic*.

La Flûte, en *Ethiopien*, eſt nommée *Kwetz*, & en *Amharic*, *Agada*.

Sa forme & ſa groſſeur ſont celles de la Flûte allemande, mais on la joue comme la Flûte à bec, avec une embouchure pareille à celle du Clarinet. Le ſon eſt un peu naſard, comme celui du haut-bois, & ne monte pas fort haut; on ne l'eſtimerait pas dans le pays s'il était plus doux.

La Tymbale eſt appelée dans les deux langages, *Nagareet*, parce qu'on s'en ſert pour toutes les proclamations, qui ſe nomment *Nagar*. Quand elles ſont faites ſeulement par l'ordre des Gouverneurs, elles n'ont force de loi que dans leur province; mais elles ſont exécutées dans toute l'Abiſſinie, quand c'eſt le Roi qui les ordonne.

La Tymbale eſt un ſigne du ſouverain pouvoir.

Toutes les fois que le Roi nomme un Gouverneur ou un Lieutenant Général de Province, il lui donne une Tymbale, & un Etendart pour marque d'inveſtiture.

Le Roi a quarante-cinq Tambours battant devant lui, dès qu'il marche. Ils reſſemblent aux nôtres en groſſeur & en forme, excepté qu'ils ſont plus ſourds. Chaque homme qui bat du Tambour, le place du côté gauche de ſa mule, & le bat avec un bâton recourbé d'environ trois pieds de long.

Le Tambourin eſt appelé *Kabaro* dans les deux langages; cependant quelquefois on l'appele *Hatamo* en langage Amharic. Il eſt de la grandeur & de la forme du Tambourin de Provence, & ſeulement plus arrondi en deſſous.

La Trompete eſt appelée *Meleketa* ou *Meleket*, & *Keren* (ou corne), ce qui prouve de quelle matiere elle avait d'abord été formée.

On la fait maintenant d'un roſeau qui n'a pas un demi-pouce de large, & qui a environ cinq pieds quatre pouces de long; cette longue tige eſt terminée par un pavillon du manche d'une Calebaſſe. Cette Trompete eſt couverte de parchemin, proprement arrangé, & ne rend qu'un ſeul ſon rauque.

On en joue doucement quand on eſt en marche pour aller à l'ennemi; mais quand on le joue très-vîte & très-fort, il a la vertu d'enflamer tellement les Abiſſins, qu'ils ſe précipitent au milieu des ennemis ſans redouter la mort.

On ſe ſert du Siſtre dans les meſures vives, en chantant les Pſeaumes. Chaque Prêtre en tient un qu'il ſecoue d'une maniere menaçante pour ſon voiſin, danſant, ſautant, & tournant en rond avec une telle indécence, qu'il reſſemble plutôt à un Prêtre du Paganiſme qu'à un Chrétien.

La Lyre eſt toujours jouée ſeule, mais toujours acompagnant la voix à l'uniſſon. Elle a cinq, ſix ou ſept cordes, faites de cuir cru de mouton ou de peau de chevre, coupée extrêmement fine & tordue.

Les Abiſſins croient que la *Flûte*, la *Tymbale* & la *Trompete* leur ont été envoyées de Paleſtine avec *Menelek*, fils de leur reine de *Saba* & de *Salomon*, par ce Prince.

La Lyre en Amharic eſt appelée *Beg*, & en Ethiopien *Meſinko*. Le verbe *ſinko* ſignifie fraper les cordes avec les doigts. Le *Plectrum* n'a jamais été d'uſage en Abiſſinie.

La premiere Lyre des Abiſſins a été faite avec les cornes d'une eſpece de chevre appelée *Agazan*, que l'on trouve en Afrique. On peut voir la forme de cet animal dans l'Hiſtoire Naturelle par M. de Buffon. Depuis on s'eſt ſervi d'une eſpece de bois rouge, particuliere à ce pays, & les Lyres qu'on fait avec ce bois ont trois pieds, à trois pieds & demi.

Fretel ou *Fretiau*,

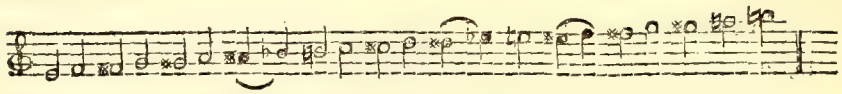
Etait cette Flûte composée de sept tuyaux inégaux, que les Anciens mettaient entre les mains du Dieu Pan, & qu'on connaît sous le nom de *Flûte ou Siflet des Chaudronniers.*

Il en est souvent fait mention dans les chansons des douze & treizieme siecles; & c'est l'instrument qu'on prête aux Bergers avec le *Pipeau*, la *Muse* ou *Musette*, & le *Chalumeau.*

Galoubet.

C'est la plus perçante de toutes les especes de Flûtes, puisqu'elle est deux octaves plus élevée que la Flûte traversiere, & une octave au-dessus de la petite Flûte.

Son étendue n'est pas si considérable que celle de la petite Flûte.



Cet instrument ne donne point le *si*♭ aigu; mais il est à remarquer qu'il est le seul instrument à vent qui sépare un son en trois; puisqu'il donne le *mi*♭, le *mi*♮ & le mi ♯.

Les tons les plus favorables à cet instrument, sont ceux de *re* majeur, *la* majeur & mineur, *sol* & *ut* majeur, & *mi* naturel majeur ou mineur.

Quand le Galoubet est acompagné de la Caisse du Tambourin de Provence, il ne faut pas chercher à les accorder ensemble, parce que le son de la Caisse n'est pas assez déterminé pour cela; mais s'il est acompagné du Tambourin à cordes du pays Basque & du Béarn, il faut que ce Tambourin soit accordé sur le Galoubet, & qu'on entende raisonner la tonique & la dominante; ce qui empêche qu'on ne sorte du ton dans lequel on joue, & ce qui rend cet instrument alors très-borné, au lieu que le Tambourin de Provence peut servir dans tous les tons, sans être désagréable à l'oreille.

Gigue

Gigue. (*La*)

On prétend que c'était une eſpece de Flûte. Cependant le Dictionnaire de la Cruſca, qui en parle d'après le Dante, aſſure que c'était un inſtrument à cordes.

Hautbois.

Autrefois on jouait d'une ſorte de Haut-bois que l'on appelait *taille de Hautbois*, & qui était d'une quinte plus bas que le deſſus, & avait un trou de moins, le huitieme ne ſe bouchant point. Cet inſtrument avait deux pieds quatre pouces de long.

Il y avait auſſi *la baſſe de Hautbois* qui avait cinq pieds & onze trous.

Le Hautbois dont on ſe ſert maintenant, a le ſon plus fort que la Flûte. Sa cavité intérieure eſt pyramidale, & ſe termine comme une trompette. Dans l'endroit que l'on met dans la bouche, eſt une languette compoſée de deux pieces de roſeau jointes enſemble, & qui forment ce qui s'appele une anche.

Le tuyau du Hautbois eſt percé en ſept endroits; & entre le ſixieme & le ſeptieme il y a un huitieme trou latéral qui s'ouvre & ſe ferme avec le petit doigt; le ſeptieme & le huitieme trou ſe bouchent avec deux clefs : la plus petite eſt tenue appliquée ſur le ſeptieme trou par ſon reſſort; comme à la Flûte traverſiere; l'autre clé, qui eſt plus grande, eſt toujours ouverte, & ne ferme que comme celle du Baſſon, lorſqu'on apuie le doigt ſur la baſcule.

Pour jouer de cet inſtrument, il faut le tenir à-peu-près comme la Flûte à bec, ſeulement plus élevé; on bouche enſuite les trous de cette maniere.

L'index de la gauche ſur le premier trou.
Le doigt du milieu ſur le ſecond.
Le troiſieme doigt ſur le troiſieme.
L'index de la droite ſur le quatrieme.
Le doigt du milieu ſur le cinquieme.
Le troiſieme ſur le ſixieme.
Et le petit eſt réſervé pour les clés.

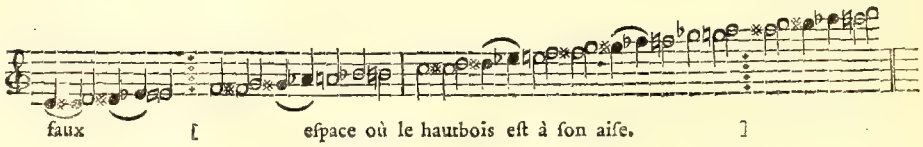
On place l'anche au milieu des levres, on ne l'enfonce que de deux ou trois lignes au plus, & on ne la touche jamais avec les dents.

Il faut fortifier le vent à meſure que l'on monte.

Cet inſtrument ſe monte en trois pieces qui entrent l'une dans l'autre, & l'anche fait la quatrieme.

Il porte vingt-un pouces 8 lignes de longueur, ſans compter l'anche.

Son étendue eſt à l'uniſſon du Violon, & contient deux octaves & quatre demi-tons.



Tons faciles à cet inſtrument.

Ut, majeur & mineur.
Re, majeur & mineur.
Mi-naturel, mineur.
Fa, majeur.
Sol, majeur & mineur.
La, majeur & mineur.
Si-naturel, mineur.

Voyez l'ouvrage de M. Francœur le Neveu, où tout ce qui regarde cet inſtrument, eſt bien détaillé.

Hautbois de Forêt,

Eſt un inſtrument fort reſſemblant au Hautbois ordinaire, mais dont le ſon eſt plus agréable.

Il ſe démonte en cinq pieces.

1°. Le corps où s'adapte le bocal, & où il y a trois trous, dont le troiſieme eſt compoſé de deux à côté l'un de l'autre : ce corps entre dans ce deuxieme.

2°. Le corps où ſont les deux clefs & trois trous.

3°. Le pavillon dans lequel entre le deuxieme corps.

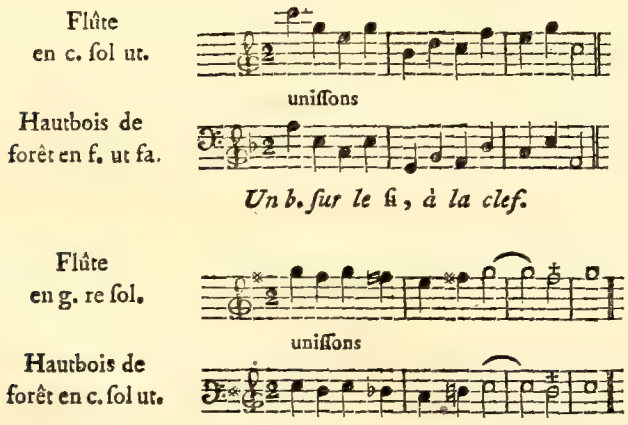
4°. Le bocal recourbé qui entre dans le premier corps.

5°. L'anche qui entre dans le bocal.

Cet inſtrument a la même étendue que le Hautbois, mais le ſon en eſt plus anché, c'eſt-à-dire moins ſonore & plus velouté.

Lorſque l'on veut faire uſage de cet inſtrument dans un Orcheſtre, il faut obſerver que la partie ſoit copiée à la quinte au-deſſous du ton dont on a compoſé le morceau; c'eſt-à-dire, que ſi le morceau eſt en *ut*, il faut copier la partie en *fa*; ou la copier en *ut* ſi le morceau eſt en *ſol*. — Il faut obſerver lorſque l'on emploie ces inſtrumens, que la quinte du ton où l'on travaille ne ſoit point chargée de bémols, & encore moins de dièſes, attendu qu'ils ſont très-difficiles à exécuter; il n'en faut faire uſage que dans les tons naturels, ſoit majeurs ou mineurs, ou tout au plus deux ou trois dièſes; quant aux tons bémols, on peut les employer juſqu'à quatre à la clef.

EXEMPLE.



On voit par ces deux exemples, qui ſont uniſſon entre la Flûte & le Hautbois de Forêt, que la derniere portée, quoique copiée ſur la clef *de ſol* ſur la ſeconde ligne, eſt cenſée devoir être copiée ſur la clef de *fa* troiſieme ligne.

Jombarde.

Nom vulgaire de la Flûte du Tambourin, ou Flûte à trois trous, celui par où l'on ſouffle, celui de la lumiere & celui du pavillon. On couvre celui par où on l'embouche d'un *cannepin* ou cuir fort délié.

Loure.

On prétend que c'était le nom d'un ancien inſtrument ſemblable à une Muſette.

C'eſt peut-être ce qui a fait donner le nom de Loure à de la Muſique grave, & d'un certain mouvement, deſtinée à cet inſtrument.

La Muſette.

Inſtrument à vent & à anche, du même genre que la Cornemuſe; excepté que le vent ſe produit au moyen d'un ſoufflet attaché au bras droit.

Cet inſtrument n'eſt abſolument plus d'uſage.

On peut voir un détail très-circonſtancié & très-ſatisfaiſant de ſa ſtructure dans l'Encyclopédie.

On prétend qu'il a été inventé par un nommé *Colin Muſet*, Officier de *Thibaud de Champagne*, Roi de Navarre.

Naquaire.

Inſtrument militaire dont parle Froiſſart, Livre premier, page 170.

« Le Roi, dit-il, monta à cheval, & fit monter la Reine, les Barons » & Chevaliers, ſi chevaucherent devers Calais, & entrerent dedans la » ville à foiſon de Trompetes, de Tabours, de *Naquaires* & de Buccines. »

Il en eſt auſſi parlé dans l'embarquement du Duc de Bourgogne & des Génevois, pour une expédition en Barbarie en 1390.

« Moult grand'beauté & plaiſance fut d'ouir ces *Trompetes* & ces » *Claronceaux* retentir & bondir, & autres Menetriers faiſant leur métier

» de *Pipes*, de *Chalemelles*, & de *Naquaires*, tant que du ſon & de » la voix qui en iſſoyent en retentiſſoit toute la mer ».

Froiſſard, Liv. 4, p. 57.

Le Nibiles.

Inſtrument des Abyſſins, eſt une eſpece de Flûte à bec, jointe à une outre dont elle reçoit le vent. On voit que cet inſtrument reſſemble beaucoup à notre Muſette. Le mot Nebel en Hébreu, ſignifie *une outre* ou *une cruche.*

Orgues.

Autrefois le mot *Organum* ſignifiait en général toute ſorte d'inſtrumens; ainſi qu'on le voit dans le Pſaume 136.

Super flumina Babylonis, in ſalicibus in medio ejus, ſuſpendimus Organa noſtra.

Polidore Virgile, Liv. 4, ch. 8, aſſure qu'on ignore l'origine des Orgues, des Horloges & des Cloches.

Les anciens connaiſſaient les Orgues. Vitruve décrit cet inſtrument dans le treizieme chapitre de ſon dixieme Livre. L'Empereur Julien a fait une épigramme à ſa louange.

On voit dans la ville Mathéi, à Rome, une figure en bas-relief, ſur lequel eſt repréſenté un cabinet d'Orgue, dont les ſoufflets ſont ſemblables à ceux qui ſervent à allumer le feu, & ſont levés par un homme qui eſt derriere le cabinet; le clavier eſt touché par une femme. On lit cette inſcription:

LAPISIUS. C. F. SCAPTIA CAPITOLINUS EX TESTAMENTO FIERI MONUMEN. JUSSIT. ARBITRATUM HEREDUM MEORUM SIBI ET SUIS.

Dans la vingt-huitieme Épître de S. Jerôme, écrite à Dardanus, il décrit un Orgue qui avait douze ſoufflets & quinze tuyaux, & la layette était faite de deux peaux d'éléphant. Il ajoute que cet Orgue faiſait autant de bruit que le tonnerre, & qu'on l'entendait de plus de mille pas. Il dit auſſi qu'il y en avait un à Jéruſalem qu'on entendait de la montagne des Olives.

Le premier qu'on ait vu en France, eſt celui qui fut envoyé à Compiegne en 757, au Roi Pepin, par l'Empereur Conſtantin Copronyme; cet inſtrument cauſa beaucoup de ſurpriſe.

Charlemagne, fils de Pepin, en reçut un autre de l'Empereur Michel; Eginard dit que c'était un Orgue hydraulique.

On peut voir dans Vitruve, la deſcription de ce genre d'Orgues; les ſoufflets ſe remuaient par la force de l'eau.

Muratori remarque que dans ce même tems, il y avait des Orgues en Italie, & aſſure qu'on préſenta à Louis le Débonnaire, un Prêtre Vénitien nommé Grégoire, qui ayant offert d'en conſtruire un, fut envoyé par l'Empereur à Aix-la-Chapelle pour l'exécuter.

Volſtan (*prol. ad vitam Sancti Swithuni*) fait la deſcription d'un Orgue qui avait deux planchers, quatre cent tuyaux, cinquante-deux ſoufflets, & qui exigeaient ſoixante-dix hommes pour les faire jouer.

Dans les interdits des Égliſes, on ſuſpendait la Muſique des Orgues.

Le Roman du Brut, fait vers l'an 1155, parle des Orgues.

Moult oiſſies Orgues ſonner
Et Clers chanter & orguener.

On peut voir dans l'Encyclopédie la deſcription de l'Orgue, ainſi que la maniere de couler les tables d'étain ou de plomb qui ſervent à faire les tuyaux.

Les claviers n'ont ordinairement que quatre octaves, auxquelles on ajoute quelquefois le *re*, & même le *mi*♭ en haut, & le *la* en bas.

Platina fixe l'invention de l'Orgue pneumatique au Pontificat de S. Vitalien, vers l'an 660.

L'Orgue le plus célebre à Rome, eſt celui de S. Jean de Latran, fait par Luc Blaſi de Perouſe, par ordre de Clément VIII. Il y en a un très-renommé à Trente, & un à Orviete. Depuis quelques années on a beaucoup perfectionné ceux de Paris, qui l'emportent maintenant ſur tous les autres.

Caſſiodore a ainſi défini l'Orgue : « C'eſt une eſpece de tour compoſée » de divers tuyaux auxquels le ſon eſt donné par le vent des ſoufflets; » & pour opérer une modulation réglée, on conſtruit en dehors pluſieurs » languettes de bois, qui, touchées avec méthode, rendent un chant » agréable ».

Cet inſtrument fut en uſage dans les Monaſteres vers le dixieme ſiecle. Du tems de S. Louis, tous les inſtrumens à vent étaient admis dans l'Office divin. On lit dans les annales de ce Roi (page 223) *comme dévotement il fit chanter la Meſſe, & tout le ſervice à chant & à déchant, à Ogre & à Treble* (à Orgue & à Trompete).

On ne peut pas déterminer dans quelle partie des Offices l'uſage de ces différens inſtrumens était permis, mais on voit que le Synode Provincial de Treves en 1549, défend expreſſément que les Orgues jouent *pendant l'Elévation, & juſqu'à l'Agnus Dei.*

Depuis ce tems la Muſique d'Egliſe s'eſt beaucoup augmentée, & tous les inſtrumens ont été admis dans les Offices ſacrés. Dans le dernier ſiecle les plus grands Princes de l'Europe ſe ſont fait une gloire de compoſer de la Muſique pour l'Egliſe. De ce nombre ſont *Maximilien, Charles-Quint, Ferdinand III*, &c. On conſerve à Vienne de la Muſique faite par les Empereurs *Léopold* & *Joſeph*. Kirker cite des Litanies, miſes en Muſique par *Philippe IV*. Roi d'Eſpagne. En France, *Henri II, Charles IX, Henri III* chantaient avec leurs Muſiciens. *Louis XIII* était compoſiteur, & pluſieurs morceaux de lui ſe ſont conſervés.

Dans les interdits des Egliſes, on ſuſpendait la Muſique des Orgues.

Voyez dans l'Encyclopédie l'article *Orgue.*

On peut entendre chez les Jacobins de la rue S. Honoré, un *jeu d'oiſeau* qui fait partie de leur buffet d'Orgue. Ce jeu puerile ne conſiſte que dans un tuyau où il entre une certaine quantité d'eau. Les anciennes orgues ne manquoient pas d'en avoir, mais on les ſupprime aujourd'hui, ou du moins les Organiſtes n'en font pas uſage.

Orgue Hydraulique.

Inſtrument en maniere de buffet d'Orgue, fait de métal peint & doré, qui joue par le moyen de l'eau. On en voyait un à Tivoli dans la ville d'*Eſt*. Voyez la deſcription de ces Orgues dans *l'Hydraulica Pneumatica* de Scot.

Cet inſtrument était connu des Grecs : *Vitruve* en parle Liv. 17, ch. 13, ainſi que *Suetone* & *Sidonius Apollinaris.*

Iſidore a confondu l'*Orgue Hydraulique* avec l'*Orgue pneumatique.*

Orgue portatif.

Au commencement de ce ſiecle Philippe Teſta trouva le moyen de conſtruire un Orgue qui peut aiſément ſe tranſporter d'un lieu à un autre. On s'en ſert à Rome dans l'Egliſe de S. Pierre.

Depuis quelque tems on a auſſi trouvé le moyen de faire de petits Orgues que l'on ſoufle avec le pied, & qui ne tiennent pas plus de place qu'une table ordinaire.

Orgue de Barbarie,

Eſt en grand ce qu'une Serinette eſt en petit.
Voyez *Serinette.*

Piffaro.

Inſtrument qui répond à la haute contre de Hautbois, & que l'on trouve quelquefois en Italie, mais rarement ailleurs.

Saquebute.

Eſpece de Trompete dont le tuyau s'allonge & ſe racourcit à la volonté de celui qui en joue, ce qui fait les différens tons. C'eſt le même inſtrument que les Allemands & les Italiens appelent *Trombona.* Les Latins l'appelaient *Tuba ductilis.*

La Saquebute a ordinairement huit pieds de long ſans être tirée, & peut aller à ſeize quand elle eſt déployée. Cependant il y en a de différentes grandeurs. C'eſt par un anneau de fer qu'on la tire, & qu'on la fait rentrer.

Cet inſtrument était connu des Hébreux.

Il en eſt parlé dans Rabelais, liv. 1, chap. 23.

Voici ce qu'il dit : « Ils s'ébaudiſſaient à chanter muſicalement à quatre » & cinq parties, ou ſur un thême à plaiſir de gorge (*probablement* » *le chant ſur le livre*). Au regard des inſtrumens de Muſique il aprint » à jouer du *Luct*, de l'*Epinette*, de la *Harpe*, de la *Flûte d'Allemant*, » & à neuf trous, de la *Viole* & de la *Sacqueboute* ».

Serinette.

Serinette.

Petit Orgue de Barbarie dont on ſe ſert pour apprendre à ſifler aux Serins.

Cet inſtrument eſt compoſé d'un ſouflet double ou de deux ſouflets, d'un ſommier où le vent eſt conduit par un tuyau, & d'un clavier qui fait ouvrir les ſoupapes en foulant, & d'un cylindre noté qui fait agir les touches.

Une manivelle qui fait tourner une vis ſans fin, donne tout le mouvement, lorſqu'on la fait agir.

Son étendue eſt ordinairement de treize tuyaux, & par conſéquent d'une octave.

Le cylindre eſt noté de façon qu'il eſt poſſible de jouer une douzaine d'airs. Chaque fois qu'on en veut changer on tire ou l'on repouſſe le cylindre, qui eſt retenu avec un petit vérou de fer. Autant il y a de coches à la tête du cylindre, autant il y a d'airs à jouer, & on peut commencer à tourner la manivelle dès qu'on a aſſujetti le cylindre avec le petit vérou que l'on fait entrer dans l'une des coches.

Il faut avoir ſoin de tourner la manivelle d'un mouvement égal.

Serpent.

Inſtrument à vent que l'on embouche par le moyen d'un bocal. Il eſt du genre des Cors, & leur ſert de baſſe. Il eſt à l'uniſſon du Baſſon de Hautbois. Sa figure lui a donné ſon nom. Il eſt compoſé de deux pieces de bois de noyer, & couvert d'un cuir mince ou de chagrin.

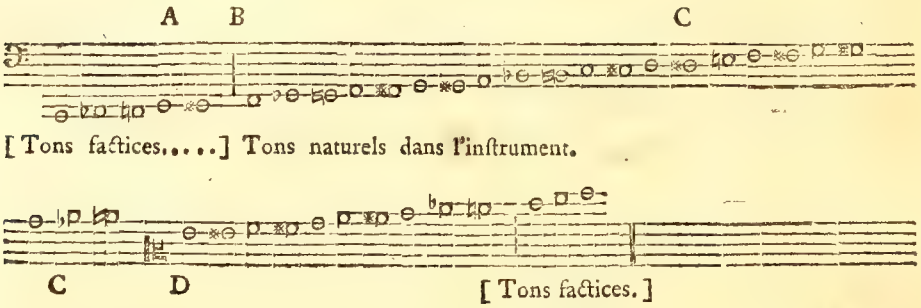
Cet inſtrument a ſix trous qui lui procurent l'étendue d'une dix-ſeptieme.

Le bocal s'emboîte dans une frette de cuivre ou d'argent. Ce col eſt recourbé; & le bocal eſt une petite cuvette d'ivoire ou de buis.

On le tient de maniere, que l'index, le doigt du milieu & le troiſieme de la main gauche bouchent les trous un, deux & trois; & que les trois mêmes doigts de la droite bouchent les trous quatre, cinq, & ſix.

L'Abbé Lebeuf, Hiſtoire d'Auxerre, tome 1, page 643, dit que vers l'an 1590, un Chanoine d'Auxerre, nommé Edme Guillaume, trouva le ſecret de tourner un cornet en forme de ſerpent; on s'en ſervit pour les concerts qu'on exécuta chez lui, & cet inſtrument ayant été perfectionné, devint commun dans les grandes Egliſes.

Etendue du Serpent.



Cet inſtrument eſt à l'uniſſon du violoncelle, en partant de la quatrieme corde à vuide, qui répond à la note marquée A dans cette étendue. Il faut pour que cet inſtrument puiſſe être employé dans un orcheſtre, qu'il ſoit exécuté par un Muſicien qui ait l'oreille très-juſte, attendu qu'en ſerrant ou lâchant plus ou moins les levres, on hauſſe ou baiſſe la totalité de l'étendue ci-deſſus.

Les deux ſons marqués A & B, qu'on nomme pédales, produiſent des ſons on ne ſaurait plus beaux & plus volumineux. Comme cet inſtrument n'eſt juſte qu'autant que celui qui en joue a l'oreille juſte, il faut que tous les inſtrumens qui doivent exécuter avec lui, s'accordent ſur les notes marquées C & D, attendu que pour donner ces ſons, il faut boucher tous les trous de cet inſtrument. Tous les ſons au-deſſus de la note marquée D, produiſent des ſons ſinguliers & même étrangers qui tiennent à la fois du Cor & du Baſſon, ce qui pourrait faire un très-bel effet dans certains morceaux de Muſique.

On ſe ſervait autrefois du Serpent dans les marches militaires: il eſt aujourd'hui relégué dans les Cathédrales.

Le Pere Merſenne dit que s'il était déplié & droit, il aurait plus de ſix pieds de long.

Estampe tirée de la Danse aux Aveugles Manuscrit du 15.e Siecle). On y voit le Tornebout, et un Instrument circulaire qui nous est inconnu.

Murys, del. *M.e Ponce, Sculp.*

Sifflet de Payſan.

Inſtrument dont les Payſans Montagnards accompagnent la Cornemuſe. C'eſt une eſpece de Hautbois d'une ſeule piece.

Sourdeline.

Eſpece de Muſette à-peu-près comme la Zampogne d'Italie. Elle a quatre chalumeaux avec pluſieurs trous garnis de boîtes qui ſervent à les ouvrir ou fermer. On en attribue l'invention *à Jean-Baptiſte Riva.*

Taille de Hautbois.

Inſtrument ſemblable au Hautbois, mais à une quinte au-deſſous.

Tornehout

Inſtrument à vent à dix trous, de l'eſpece du Hautbois. Les Villageois en font encore uſage en Angleterre.

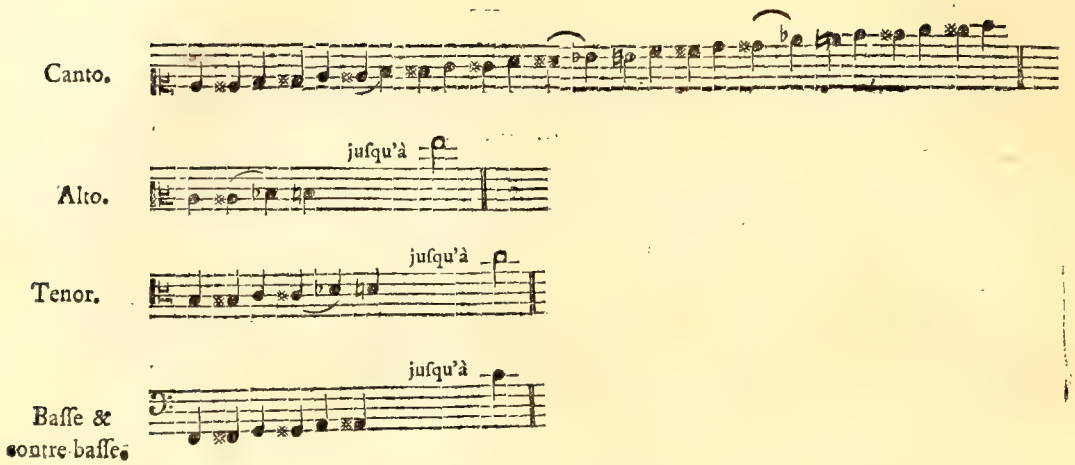
Tromboni, en Allemand, *Poſaunen.*

Inſtrument de cuivre jaune. Il y en a cinq.

Canto.
Alto.
Tenor.
Baſſe
Contre-Baſſe.

On s'en ſert beaucoup en Allemagne dans la Muſique d'Egliſe. On peut exécuter tous les tons & demi-tons par gradation preſqu'inſenſible.

La maniere de les écrire eſt la même que pour les voix, & les *Tromboni* ont la même portée.



La contre-baſſe eſt d'une quinte plus bas que la baſſe ordinaire. On ne s'eſt encore ſervi à l'Opéra de Paris que de l'*Alto*, *Tenor* & *Baſſe*.

Cet inſtrument fait le plus grand effet dans les marches funebres, & en général dans la Muſique triſte.

Trompe.

Voyez *Cor-de-Chaſſe*.

Trompete moderne.

Inſtrument conſacré autrefois aux cérémonies religieuſes, à donner le ſignal des évolutions militaires, & que depuis quelques années on a introduit dans les Spectacles, & même dans les Concerts.

Cet inſtrument ſe fait ordinairement de cuivre, quelquefois d'argent, de fer, d'étain ou de bois. Il conſiſte dans l'embouchure, qui eſt un bocal large d'environ un pouce, quoique le fond n'ait qu'un tiers de cette largeur. Les deux canaux qui portent le vent, s'appelent les *branches*.

Les deux endroits par où elle ſe recourbe & ſe replie, s'appelent *potences*; & le canal qui eſt depuis la ſeconde courbure juſqu'à ſon extrémité, s'appele le *pavillon*; les endroits où les branches ſe peuvent briſer & ſéparer, ou ſouder, s'appelent les *nœuds*, qui ſont au nombre de cinq, & qui en couvrent les jointures.

La Trompete eſt de tous les inſtrumens celui qui a le plus d'étendue, puiſqu'elle peut paſſer quatre octaves, ſi la poitrine de celui qui en ſonne eſt aſſez forte pour cela.

Le ton le plus ordinaire eſt celui de *mi*; on la met en *ut* & en *re* avec des alonges.

Quand on en veut dans le ton de *fa*, il faut les commander exprès, & elles peuvent ſervir dans le ton d'*ut* avec des alonges.

A la guerre il y a huit manieres de ſonner.

Le cavalquet, quand l'armée approche d'une ville ou paſſe à travers.

Le boute-ſelle, quand on veut déloger, ou ſe mettre en marche.

Sonner à cheval ou à l'étendart.

La charge.

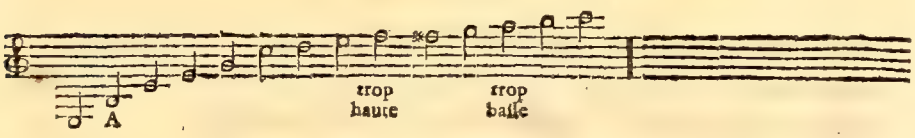
Le guet.

Le double cavalquet.

La chamade.

La retraite.

Etendue de cet inſtrument.



Cette étendue eſt à l'uniſſon du Violon, à partir de la note marquée A, qui répond à la quatrieme corde à vuide.

Cet inſtrument eſt ordinairement en *mi*, c'eſt communément ſon ton le plus haut, il peut être d'un ton plus élevé, mais il faut qu'il ſoit fait exprès. Toutes les fois qu'on le veut employer dans les tons au-deſſous du ton de *mi*, il faut y ajouter des tons, c'eſt-à-dire, allonger l'inſtrument comme on ferait des anciens Cors. On fait actuellement des Trompetes avec des couliſſes dans le genre des nouveaux Cors, ce qui les rend plus faciles à être employés dans les orcheſtres. La maniere de copier pour cet inſtrument, eſt la même que celle dont on fait uſage pour les Cors; c'eſt-à-dire, qu'il faut toujours le copier en *ut*, ſoit qu'on l'emploie dans les tons de *ſol* ou d'*ut*, ou autre; en obſervant ſeulement

d'indiquer au commencement le ton dans lequel on l'emploie. Le ton de *mi* eſt celui dont on ſe ſert dans les marches ou cérémonies militaires, parce qu'il eſt plus aigu.

Trompete rompue.

Inſtrument moderne, compoſé d'un double canal entrelacé l'un dans l'autre. On la tient avec la main gauche, & la droite ſoutient la partie ſupérieure qui eſt mobile, & qu'on peut allonger ou racourcir à volonté.

Le P. Merſenne dit que les Français l'appelent Saquebute, & que ſi les voûtes étaient placées en ligne droite, elle aurait quinze pieds de long.

Scaſchi Mirot en attribue l'invention aux Egyptiens, ſur ce qu'Apulée ſemble la décrire dans ſon ſecond livre des Métamorphoſes, lorſqu'il parle des ſacrifices qu'on célébrait en l'honneur d'Iſis. Cependant il ne nous reſte aucun monument ancien qui nous repréſente cette Trompete.

Trompete droite rompue.

Inſtrument dont on ſe ſert dans les villages, & qui accompagne ordinairement la Cornemuſe. On inſere plus ou moins une partie dans l'autre, ce qui rend le ſon plus doux ou plus rude.

Trompete de Canne.

Eſpece de chalumeau fait d'un morceau de roſeau fendu. Il y avait un homme à Paris qui en jouait dans les rues, & qui faiſait le plus grand plaiſir.

Trompete de Courge.

Après avoir percé une courge par en bas & par en haut, on y inſere la partie la plus étroite de la chalemie: le ſon en eſt aſſez agréable. Les Payſans de Gaëte s'en ſervent à la chaſſe & dans leurs fêtes.

Trompette de Canne. Trompette Turque, Trompette de la Floride.
et Persane).

La Cornemuse. Espece de Trompette Trompette de Courge.
Chinoise).

Mirys, del. *Cheau, Sculp.*

1. Trich Varlach. 2 Xilorgano. 3. Grande Guittare Italienne dont les Mendians jouent montés sur des Anes. 4. Violons des Negres. 6. Violon Turc. 6. Trompette marine.

Mirys. Del. Chenu. Sculp

Trompete Marine,

Eſt un inſtrument compoſé de trois tables, qui forment ſon corps triangulaire; elle a un manche fort long, & une ſeule corde de boyau fort groſſe, montée ſur un chevalet, qui eſt fermé d'un côté ſur un de ſes pieds, & tremblotant de l'autre côté, ſur un pied qui n'eſt point attaché à la table. On la touche d'une main avec un archet, & de l'autre on preſſe la corde ſur le manche avec le pouce. C'eſt ce tremblement du chevalet qui lui fait imiter le ſon de la trompete.

Cet inſtrument eſt à-peu-près le même que le Monocorde.

Pour en jouer, on ne fait que la toucher légérement du pouce, ce qui prouve qu'on n'en tire que des ſons harmoniques; car ſi on voulait appuyer le pouce ou les doigts, le ſon ne ſerait plus le même.

Trompete Perſane.

Cette Trompete eſt de la même forme que la Trompete Hébraïque, mais elle eſt plus grande à-peu-près du double. La même Trompete ſe trouve près du Gange, dans le Royaume de Maduré.

Trompete de la Floride.

Jacques le Moine la repréſente ainſi dans ſon Hiſtoire de ce Pays:

Elle eſt faite d'écorce d'arbre. Sa longueur eſt d'environ trois palmes, & n'a d'autre ouverture que par les deux bouts.

Dans toute ſa longueur on attache à des fils pluſieurs petites lames d'or, d'argent, ou de métal, dont le bruit augmente l'harmonie de l'inſtrument.

CHAPITRE XV.

Inſtrumens de Percuſſion, modernes.

Caſtagnettes.

Les anciens ſe ſervaient dans leurs danſes & dans leurs fêtes de Bacchus, de petites Cymbales ſemblables à ce que nous appelons aujourd'hui *des Caſtagnettes*, & dont on voit la figure dans la planche.

Cet uſage s'eſt conſervé chez les Maures, les Eſpagnols & les Bohémiens. De l'Eſpagne les Caſtagnettes ont paſſé en Gaſcogne, où l'on s'en ſert encore pour marquer la cadence, dans les danſes les plus gaies & les plus vives.

Cet inſtrument eſt compoſé de deux petites pieces de bois concaves, faites en forme de noix.

Les deux pieces ſont attachées enſemble par un cordon paſſé dans un trou percé à une petite éminence, qui ſert pour ainſi dire de manche à la Caſtagnette. Le cordon ſe tourne ou ſur le pouce, ou ſur le doigt du milieu, & alors les autres doigts font réſonner les concavités, en les appliquant l'une ſur l'autre plus ou moins vîte. Les mouvemens doivent être auſſi nombreux qu'il y a de notes dans la meſure. Les habiles joueurs doublent, triplent, &c.

On écrit ainſi la maniere d'en jouer.

En voici l'explication. On marque d'abord la meſure. Toutes les notes dont la queue eſt en haut, ſe font de la main gauche; & celles en bas de la main droite. Dans cet exemple on commence par frapper un coup de la gauche, puis de la droite, puis enſemble. On roule de la gauche, on

on roule de la droite, on roule enſemble; enfin on frappe des deux mains, & on roule des deux mains.

L'Encyclopédie donne une clef à cette tablature, mais elle eſt inutile.

Pétrone attribue auſſi l'invention des Caſtagnettes aux filles de Cadix.

Expectat ut Gaditana canoro
Incipiat prurire choro.

Caſtagnettes des Turcs.

Ferrari les décrit ainſi :

Veterum Cymbalum ſphæra ſcilicet dimidiata, quæ alliſa conjungebatur; & ſonum ciebat.

Caſtagnettes des Cophtes.

En Egypte, les Prêtres des Cophtes ſchiſmatiques ſe ſervent d'un inſtrument à-peu-près pareil aux *Caſtagnettes*, pour célébrer leurs ſacrifices. Ce ſont de petites plaques de métal qu'on adapte au pouce & à l'index, & en joignant ces deux doigts on les frappe l'une contre l'autre. Cet inſtrument eſt appelé *Tnuci* par les Arabes.

Chorobenite.

Inſtrument en uſage ſous Charles VI, dont Euſtache Deſchamps fait mention, page 313.

On croit que c'était un inſtrument de percuſſion.

Claquebois.

Inſtrument de percuſſion & à touches, compoſé de dix-ſept bâtons qui vont en diminuant.

Le bâton le plus à gauche eſt cinq fois plus long que celui qui eſt le plus à droite.

Ces bâtons ſont fixés au-deſſus d'une boîte quarrée, plus longue que haute : ils ont chacun une fourche, & le méchaniſme par lequel on les

fait mouvoir, eſt à-peu-près celui du Clavecin ou de l'Epinette. L'harmonie de cet inſtrument pourrait ne pas être déſagréable, ſi on ſubſtituait des verges de métaux aux bâtons.

Crotale d'Arménie.

Inſtrument en uſage parmi les Maronites.

Crouma.

Eſpece de Crotales dont on jouait en Eſpagne. On les appelle aujourd'hui *Caſtagnettes*. On les faiſait avec des têts de pot caſſé, ou avec des os bien nettoyés.

Cymbales des Maronites.

Les peuples de Syrie qui s'en ſervent, les appellent *Tipia*. Elles ſont compoſées d'une lame ronde, autour de laquelle il y a de petites ſonnetes de métal, qui ſe balancent au bout d'un bâton, & rendent un ſon fort agréable.

Les Chrétiens en font uſage à l'Elévation.

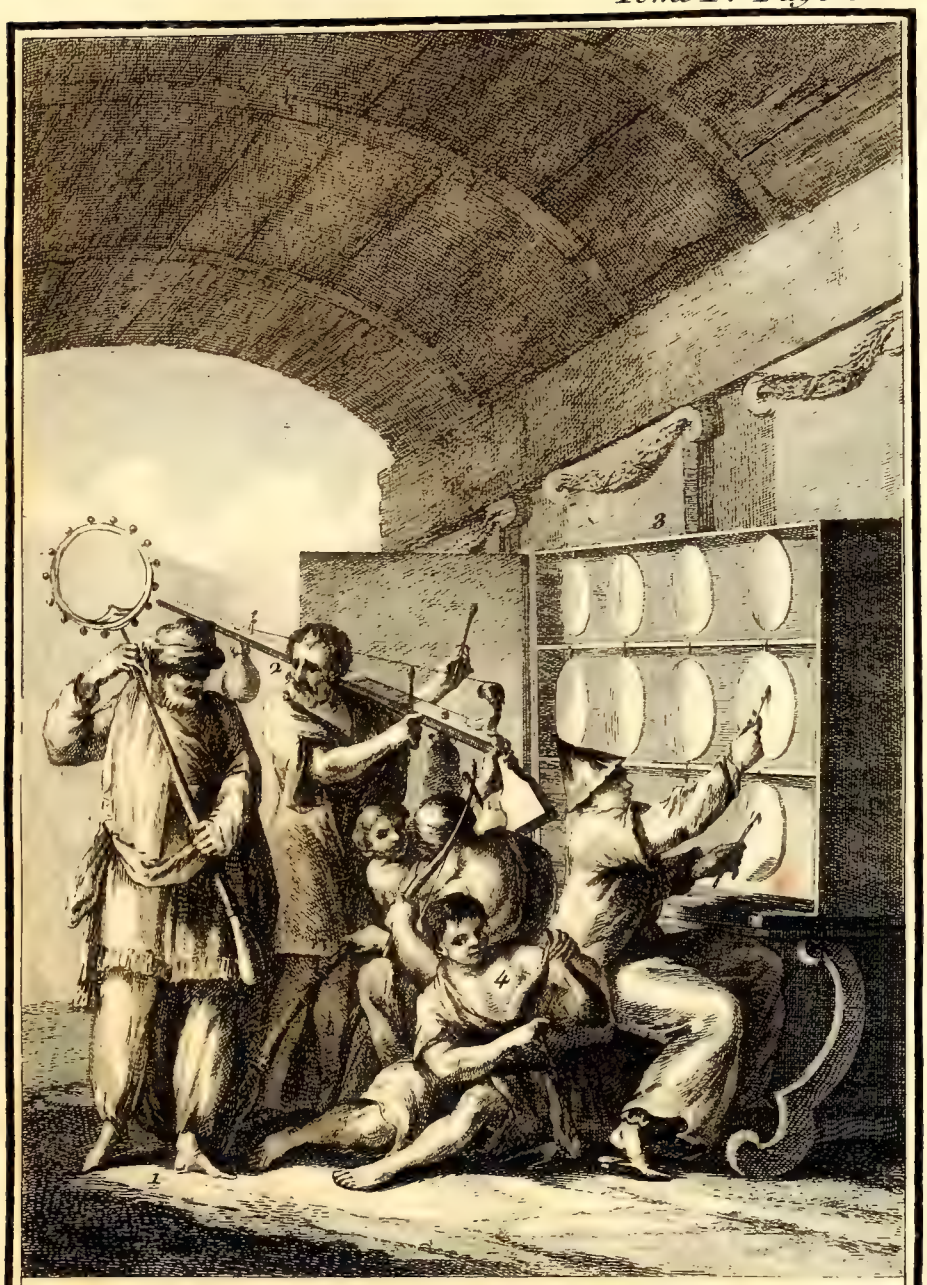
Cymbales d'Arménie.

La Cymbale Arménienne reſſemble beaucoup aux autres. On la ſoutient par deux cordes qu'on paſſe au centre; & la diverſité des ſons dépend de la percuſſion plus ou moins forte des deux parties qu'on frappe.

Le mot latin *Cymbalum* ſignifie auſſi la petite clochette qui appelait les Moines à table.

Guimbarde.

Nommée par les Italiens *Spaſſa penziero*, eſt un inſtrument de fer, de la longueur de cinq pouces environ, dont la forme eſt un triangle arrondi. On le poſe ſur ſes levres, & avec une main on fait aller une petite languette de fer qui eſt attachée à l'endroit le plus large de la



1. Crotale d'Armenie, 2. Instrument Indien, 3. le Yun-lo Instrument Chinois, 4. Instrument Negre.

Mirys, Del. Chenu, Sculp.

1. Tambour de basque. Page 286.
2. Crotales.
3. Cimbales des Maronites.
4. Instrument de Morimba.
5. Tambourin antique. Page 286.
6. Autres Cimbales.

Mirys. Del. Choau. Sculp.

Guimbarde, & qui étant comme un reſſort, & ne touchant à aucune partie de la bouche, réſonne entre les dents, & rend des ſons aſſez agréables.

On appelait auſſi cet inſtrument *Rebube*, *Rebute*, *Epinette* ou *Trompe*.

Harmonica.

Il y en a de deux ſortes.

La premiere eſt une planche longue de trois pieds, & large de dix-huit pouces, ſur laquelle on range & on aſſure des gobelets de verre, de différentes grandeurs.

On en mouille les extrémités avec une éponge, & puis après s'être mouillé le plat des doigts du côté de la paume de la main, on frotte légérement l'extrémité des verres en tournant rapidement tout autour, & on en tire des ſons charmans. On accorde les verres, ſoit en les choiſiſſant plus grands ou plus petits, ſoit en verſant de l'eau, ce qui fait baiſſer le ſon à meſure qu'on les emplit. Il faut que l'accord ſoit par demi-tons, ainſi que celui du Clavecin.

L'étendue de cet inſtrument peut être de trois octaves.

L'autre Harmonica, inventé, dit-on, par le célebre Franklin, eſt compoſé d'un cylindre ſur lequel on aſſujettit des vaſes de verre, faits comme des compotiers, & qui y ſont attachés l'un après l'autre. Ce cylindre eſt placé horiſontalement ſur deux pieds, & tourne au moyen d'une roue que fait mouvoir une corde attachée au pied de celui qui joue de l'inſtrument.

Lorſqu'on veut en tirer des ſons, il faut mouiller les verres pendant quelque tems avec une éponge en faiſant tourner le cylindre; enſuite on ſe mouille les mains, & on ne fait qu'appuyer les doigts ſur les verres dont on veut tirer du ſon; ils ſont accordés par demi-tons, & il eſt poſſible de jouer ſur cet inſtrument des morceaux d'exécution; cependant les adagio ſont ceux qui réuſſiſſent le plus, & il n'eſt pas poſſible d'entendre d'harmonie plus douce & plus ſuave que celle de cet Harmonica. M. Hulmandel, célebre Claveciniſte, joue quelquefois de l'Harmonica, & procure le plus grand plaiſir à ceux qui ſont aſſez heureux pour l'entendre.

Inſtrument ſacré d'Arménie.

Dans les cérémonies religieuſes, les Arméniens ont une eſpece de cloche de métal qu'ils frapent d'une verge de fer, avec plus ou moins de force. Les Egyptiens en faiſaient uſage pour honorer Iſis & Cybele.

Matraca,

Inſtrument Eſpagnol.

Cet inſtrument eſt en uſage en Eſpagne & dans le Mexique, ſurtout pendant la Semaine Sainte, & il fait tant de bruit, qu'étant planté ſur le ſommet du clocher, on l'entend par toute la ville.

C'eſt une roue qui a quelquefois ſix pieds de diamètre, environnée de marteaux de bois, mobile, de maniere qu'en tournant elle frape ſucceſſivement quelques tables fixes, de même que les dents qui ſont à l'entour de la roue.

Elle doit être tournée par un homme très-fort.

Rebube ou *Rebute*.

Voyez *Guimbarde*.

Roue Flamande.

Les enfans, pour ſe divertir, ſe ſervent d'un inſtrument qui fait beaucoup de bruit, & qu'ils appelent *hets*, *apel*, *pel*, ou *jeu du cercle de bois*, autour duquel il y a beaucoup de petites ſonnettes, & au centre un petit tuyau long à-peu-près de trois pieds, qui eſt attaché par des cordelettes à la circonférence du cercle, ce qui fait une roue de chariot. On inſere pour ſoutenir les cercles, dans le petit tuyau, un bâton qu'on tient à la main, & qui peut avoir un peu plus de quatre pieds de longueur; on le fait tourner ſur le pavé, & pendant ce tems-là les ſonnetes font un bruit continuel.

Tambour ou *Caiſſe*.

La *Caiſſe* eſt improprement appelée *Tambour*, puiſque c'eſt le nom de

celui qui la porte. Cet inſtrument militaire eſt compoſé d'une planche de bois de noyer épaiſſe de deux lignes, & large de treize à quatorze pouces, tournée en figure cylindrique. Cette planche ſe nomme le *fût* ou corps de la caiſſe. Pour contenir ce *fût* dans ſa figure cylindrique, on le garnit en dedans de deux cercles, larges d'un pouce, qu'on appele *contreforces*.

On couvre les extrémités du corps de la caiſſe de deux peaux de veau que l'on roule étant bien mouillées, ſur deux petits cercles larges de ſix lignes : la peau de deſſus, ou de la batterie, doit être plus épaiſſe, & roulée plus ferme que la peau inférieure ou du timbre.

On fait tenir ces peaux par deux grands cercles de bois de dix-huit à dix-neuf lignes de large, & percées de douze trous, chacun pour paſſer un cordage de ſix toiſes de long, qui ſert à bander ou à lâcher les peaux par le moyen de morceaux de bufle long de ſix pouces & larges d'un pouce & demi, qu'on nomme tirans, dans leſquels on paſſe ce cordage.

Pour rendre le ſon de la caiſſe plus harmonieux, on fait au grand cercle du timbre deux petits trous percés vis-à-vis l'un de l'autre, dans leſquels l'on paſſe une corde à boyau, que l'on appele timbre ; elle tient par en bas à un bouton attaché au corps de la caiſſe, & en deſſus à un eſpece de piton à vis paſſé dans un écrou que l'on tourne, pour bander ou lâcher le timbre. Quand le tambour a ſa caiſſe au col, prêt à battre, cet accord ſe trouve ſous ſa main gauche.

Les Tambours, après avoir ſerré les cordes de leurs Caiſſes, accordent leur timbre de façon qu'il ne rend qu'une vibration par chaque coup de baguette.

La Caiſſe doit être portée un peu de biais, de ſorte que le gros touche le joint de la hanche gauche, & pardevant le bord aboutit aux boutons de l'habit, deux pouces au-deſſus du ceinturon ; de cette maniere le tambour a la caiſſe libre pour marcher, & le bras gauche n'eſt point gêné pour battre.

Il faut tenir la baguette droite ſerrée à pleine main ; c'eſt-à-dire tous les doigts fermés.

La gauche doit être tenue du pouce, & des deux premiers doigts qui l'embraſſent, quoique la baguette ſoit ſerrée, afin de pouvoir la mieux enlever.

Les Tambours ont attention en battant, de faire tomber les deux boutons des baguettes au milieu de la peau de la Caiſſe.

Il faut que leurs bras ſe remuent avec aiſance, ſans affecter de faire de trop grands mouvemens, & que leurs poignets tournent également avec liberté (*a*).

Voici les différentes batteries du Tambour.

1. La Générale.
2. L'Aſſemblée.
3. L'Appel.
4. Le Drapeau.
5. La Marche.
6. La Charge.
7. La Retraite.
8. La Priere.
9. La Faſcine ou la Breloque.
10. Le Ban.
11. L'Ordre.
12. L'Enterrement.

Tambour de Baſque.

A-peu-près ſemblable au Tambour des anciens.

C'eſt une peau tendue ſur un cerceau, dans l'épaiſſeur duquel on pratique des trous pour placer des grelots & des petites lames de cuivre que l'on fait ſonner, en remuant cet inſtrument de pluſieurs façons, & en le frappant, tantôt des doigts, des poings, des coudes, & même des genoux.

Cet inſtrument eſt fort ancien, puiſqu'on a trouvé des tableaux dans Herculanum, où il eſt repréſenté.

Tambours Suiſſes.

Bouchet, dans ſes Annales d'Aquitaine, page 457, parle de la cérémonie qui fut faite pour la rançon de François Premier, & dit : *Redondoit de tous côtés un ſi grand & merveilleux bruit des Arquebouſiers qu'on ne ſe pouvait ouir l'un l'autre : auſſi pour le bruit des Tabourins Suiſſes qui*

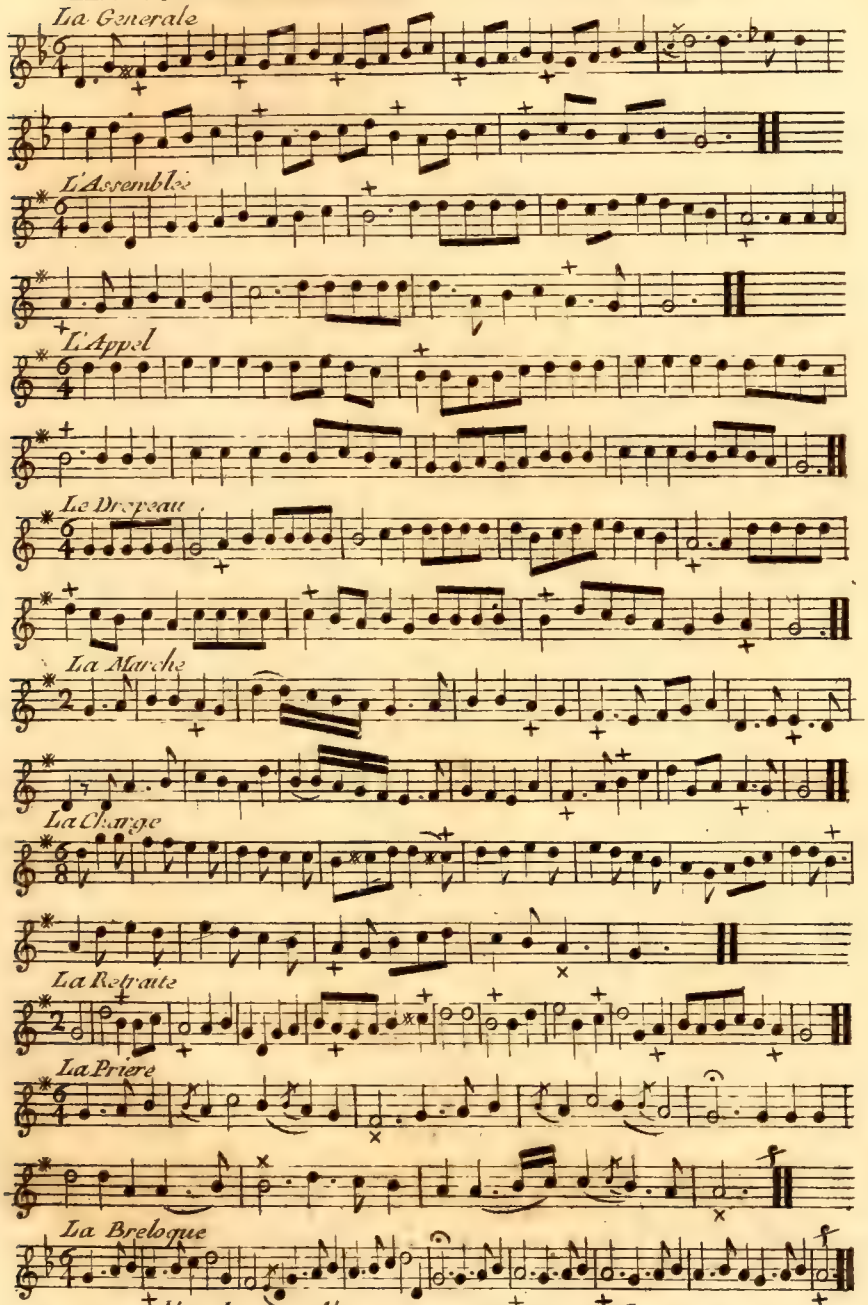
(*a*) L'Eſtampe prouve que dans le quatorzieme ſiecle on jouait à cheval du Tambour, du Rebec & du Cornet.

Tambour Chinois. *Tambour Persan.* *Tambour Affriquain.*

Tambour Lappon. *Tymballes militaires.* *Tambour Européen.*

Mirys, del. *Chenu, Sculp.*

AIRS SUR LES BATTERIES DES TAMBOURS FRANCOIS



Le Ban, l'Ordre et l'enterement, n'ontque des Batteries sans Airs.

Harpe Rebec, et Timpanon; tirés d'un manuscrit de la Bibliotèque du Roi, ecrit avant l'an 1300.

Tambour Rebec, et Cornet joués à cheval. Tirés du même manuscrit N.° 7995.

Mirys, del. *Chenu, Sculp.*

étoient avec les gens de pied françois, enſemble des Fibres, Trompettes, Clarons & autres inſtrumens démonſtratifs de joie.

Ces Tambours étaient apparemment plus bruyans que les nôtres; mais nous n'avons rien pu découvrir à ce ſujet.

Tambour des Lappons.

Il eſt formé de bois creuſé, de figure ovale, & couvert d'une membrane bandée par des nerfs teints de rouge. Il y a ſur cette membrane beaucoup de figures de leurs fauſſes divinités, & de divers animaux. On le tient de la main gauche, dans le tems qu'on le frappe de la droite avec un marteau d'os, long de ſix doigts.

Tambour des Nègres.

C'eſt un tronc d'arbre creuſé & couvert du côté de l'ouverture, d'une peau de chevre ou de brebis aſſez bien tendue. Quelquefois ils ne ſe ſervent que de leurs doigts pour batre; mais plus ſouvent ils emploient deux bâtons à tête ronde de groſſeur inégale, & d'un bois fort dur & fort peſant; tel que le pin & l'ébene. La longueur & le diametre des Tambours ſont auſſi différens, pour mettre de la variété dans les tons. On en voit de cinq pieds de long & de vingt ou trente pouces de diametre. Mais en général, le ſon en eſt mort, & moins propre à réjouir les oreilles ou à réveiller le courage, qu'à cauſer de la triſteſſe & de la langueur. Cependant c'eſt leur inſtrument favori, & comme l'ame de toutes leurs fêtes.

A Biſſao, cet inſtrument s'appele *Bontalon.*

Tamboula.

Inſtrument des Nègres de l'Amérique, ſervant à marquer la cadence, lorſqu'ils danſent le *calinda*: c'eſt une eſpece de gros Tambour. Le ſon, quoique ſombre & lugubre, s'entend de loin. La maniere de s'en ſervir eſt de le coucher par terre, & de s'aſſeoir deſſus les jambes écartées. Alors on frappe la peau du plat des deux mains.

Tambourin de Gaſcogne.

Inſtrument à cordes fort en uſage en Gaſcogne & dans le Béarn. C'eſt un long coffre de bois ſur lequel ſont montées des cordes de laiton que l'on frappe avec une baguette tenue par la main droite, & de la gauche on joue de la petite flûte nommée *Galoubet.*

Tambourin de Provence,

Eſt une longue caiſſe preſque triple du Tambour ordinaire, mais d'un diametre plus petit. On s'en ſert beaucoup en Provence & en Languedoc. On l'attache au bras gauche, & pendant qu'on joue du Flûtet avec la main gauche, on bat le Tambourin avec une petite baguette tenue par la main droite.

Cet inſtrument ne doit pas être confondu avec le Galoubet des Languedociens. Le *Galoubet*, (mot Languedocien) n'eſt en uſage qu'en Languedoc & en Gaſcogne; il a pluſieurs trous, & le Flûtet n'en a que trois.

Le Flûtet demande pour le jouer, un artifice particulier, qui en fait un inſtrument différent de toutes les ſortes de Flûtes à bec, n'ayant que trois trous; le ſon le plus grave eſt *re*, les trois trous étant bouchés: en ouvrant le trou le plus bas on a *mi*; le ſuivant donne *fa* ※, & le dernier *ſol* ※.

L'artifice, pour avoir des ſons ultérieurs, conſiſte à ſouffler d'une certaine maniere, en bouchant tous les trous, & l'on fait *quinter* l'inſtrument, c'eſt-à-dire, qu'il ſonne *la*; en ouvrant ſucceſſivement les autres trous, on a *ſi*, *ut* ※: & pour avoir l'octave, on rebouche encore les trous, & l'on fait *octavier* l'inſtrument comme ſur la Flûte traverſiere, en ſoufflant plus fort que pour faire quinter. C'eſt ſans doute la grande difficulté de cet inſtrument qui empêche qu'il ne ſoit plus connu dans d'autres Provinces, ſur-tout quand on tire vers le nord, où l'adreſſe manque un peu.

Triangle.

Cette Estampe est tirée d'un Manuscrit de la Biblioteque du Roi N.° 1260 l'écriture est du 16.e Siecle. On y voit une Mandoline à 4 Cordes, une Harpe un Haut-bois, une Guitarre, une Vielle, et un Instrument qui nous est inconnu.

Cette Estampe tirée du Livre intitulé la Danse aux Aveugles *n'a été raportée ici que parce qu'on y trouve le Cornet ancien, et le Tambour pareil au nôtre ainsi que le Galoubet. Ce Livre a été composé sous Charle V. Le sujet est la Mort faisant sa ronde, et frappant les objets qu'elle trouve sur son passage, ils se precipitent aussitôt dans le Tombeau. C'est Atropos qui porte la Baniere.*

Mirys. del. *Dorgez Sculp.*

Tambour. Rebec. Petites Timballes.
Tiré d'un Manuscrit de la Bibliotèque du Roi ecrit dans le 13e Siecle.

Tambour de Basque. Tambour. Clochettes, tirés du même Manuscrit.

Mirys, del. Chenu, Sculp.

Triangle.

Inſtrument de fer ayant trois côtés. Celui qui en joue le ſoutient par un petit anneau ſtable qui eſt poſé à ſa partie la plus élevée, & bat les trois côtés avec une petite baguette de fer. Dans le côté d'en bas qui eſt horiſontal, on met quelquefois des anneaux de fer, roulans, qui augmentent le ſon par leur frémiſſement.

Le Trich Varlach.

Les Napolitains donnent ce nom à un inſtrument que la lie du peuple a inventé. Il eſt compoſé de trois marteaux, un peu creuſés du côté qu'on les frappe. On les inſere dans deux traverſes, de maniere que le marteau du milieu ſoit immobile, & que les deux autres de côté puiſſent frapper en ſe mouvant ſans celui du milieu.

Tymbales.

Ce ſont deux demi-globes d'airain couverts de peau, qu'on frappe avec de petites baguettes de huit à neuf pouces, faites en forme d'un marteau rond. Le ſon en eſt triſte & ſourd. Lorſqu'elles ſont trop petites elles ſont criardes, & graves quand elles ſont trop grandes.

L'accord eſt à la quarte, & on monte de la dominante à la tonique. La peau de la Tymbale eſt tenue par le moyen d'un cercle de fer, & pluſieurs écrous attachés au corps de l'inſtrument, avec un pareil nombre de vis que l'on monte & démonte à volonté, pour hauſſer ou baiſſer le ton.

Tymbales Turques.

On ſe ſert de ces Tymbales, principalement dans les noces, lorſque l'épouſe ſe rend à la maiſon de ſon époux. Un eſclave la porte ſur ſes épaules, pendant que le Tymbalier en joue.

Tymbales Perſanes.

Eſpece de petits Tambours faits de métal, & couverts de peaux de bœufs, qui étant frappés à propos, rendent une harmonie agréable. Celui qui en bat, les attache à ſa ceinture.

Zil.

Inſtrument de Muſique militaire, dont on ſe ſert dans les armées des Turcs. Ce ſont deux baſſins de cuivre que l'on frappe l'un contre l'autre, & parfaitement reſſemblans aux Cimbales, nouvellement établies dans notre Muſique militaire.

CHAPITRE XVI.

Inſtrumens à Cordes, modernes.

Alto Viola.

VOYEZ *Quinte.*

Amphicordum;

Ou Lyre Barberine, inſtrument inventé par *Jean Doni.* On en trouve la deſcription dans ſes Œuvres.

Archicembalo.

Inſtrument inventé par Don Nicolas Vicentini de Vicence, par le moyen duquel il ſe flatte de donner un traité parfait de Muſique. Cet inſtrument n'eut point de ſuccès en 1557.

1. *Instrument appellé* Accord *en Italie ou* Amphicordium.
2. *Violon Persan.*
3. *Tymballes Persannes.*
4. *Castagnettes des Cophtes. Page 282.*
5. *Tambour affricain. Page 287.*
6. *Castagnettes des Turcs. Page 281.*

Mirys, Del. *Chenu, Sculp.*

Pandore. *Calissoncini, Italien et Turc.* *Guittare Allemande*

Teorbe d'Italie ou Cithare. *Archiluth.* *Psalterion Persan.*

Archiluth.

Eſpece de Luth, ayant ſes cordes étendues comme celles du Théorbe, & ayant deux manches comme lui. Son accord eſt le même, & toute la différence qu'il y a entre ces deux inſtrumens, c'eſt que les groſſes cordes de l'Archiluth ſont doublées d'une petite octave, & les minces d'un uniſſon.

Les Italiens s'en ſervent encore dans leurs baſſes d'accompagnement.

Banzas.

Inſtrument des Nègres d'Amérique, eſt une eſpece de Guittare à quatre cordes.

Baudoſe.

Eſpece d'inſtrument de Muſique à pluſieurs cordes, dont Aimery du Peyrat, Abbé de Moiſac, fait mention dans une vie de Charlemagne, manuſcrite, n° 1343, à la Bibliothéque du Roi.

Caliſſoncini (a).

Eſpece de Mandoline, dont le manche a quatre ou cinq pieds de longueur, & dont on ſe ſert beaucoup dans le Royaume de Naples & dans le Levant.

Voyez *Mandoline.*

Auguſte fit tranſporter à Rome deux obéliſques qui avaient été élevés dans Héliopolis, ville de l'Egypte, par le Roi *Seſoſtris*, environ 400 ans avant le ſiege de Troye. Une d'elles fut placée dans le grand Cirque, & l'autre dans le Champ de Mars. Cette derniere, la plus grande des deux, fut renverſée & briſée en trois morceaux dans le ſac de Rome, ar-

(a) Autrement dit *le Caloçoncini.* On dit que cet inſtrument n'a de longueur que dix-huit pouces de long; les ſieurs *Merchi*, freres, en ont joué ici au Concert ſpirituel vers l'an 1756, avec beaucoup de ſuccès. Cet inſtrument n'avait que deux cordes.

rivé en 1527, lorſque cette ville fut emportée d'aſſaut par les ſoldats du Connétable de Bourbon qui y perdit la vie.

Parmi les hiéroglyphes dont cet obéliſque eſt chargé, on diſtingue un inſtrument à deux cordes, abſolument ſemblable au Caliſſoncini.

On peut en voir la figure exacte dans la planche.

Cheorette.

Inſtrument champêtre dans le genre de la *Turlurette*, fort en uſage ſous Charles VI.

Voyez *Euſtache Deſchamps*, page 311.

Chiphonie.

Inſtrument en vogue ſous Charles VI.

Euſtache Deſchamps en parle, page 313.

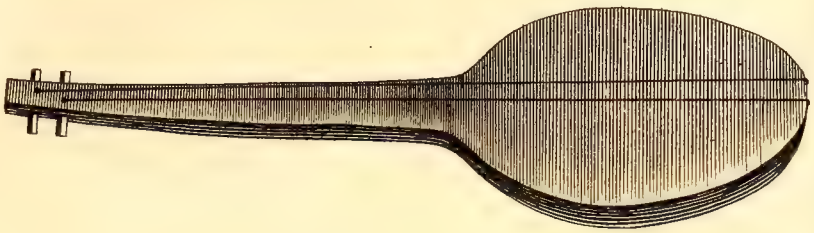
On croit que c'était un inſtrument de percuſſion, fait comme une eſpece de Tambour, percé dans le milieu comme un crible; on le frappait des deux côtés avec des baguettes.

Ducange raporte des citations qui ſemblent prouver que c'eſt un inſtrument à vent.

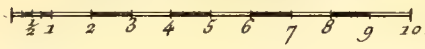
Nos anciens Poëtes ont auſſi appelé cet inſtrument *Cyfoine*, *Sifoine*; *Symphonie.*

Il paraît par une anecdote de la vie de *du Gueſclin*, que cet inſtrument n'avait pas une grande conſidération, ou du moins qu'au quatorzieme ſiecle il étoit tombé dans le mépris. Le Roi de Portugal, dit l'Hiſtorien, avait deux Ménétriers qu'il eſtimait & vantait beaucoup. Il les fit venir, & ils jouerent de la Cyfoine; mais le Chevalier *Mathieu de Gournay* ſe moqua d'eux, en diſant que ces inſtrumens, *en France & en Normandie, n'étaient qu'à l'uſage des mendians & des aveugles, & qu'on les y appelait inſtrumens truands.*

Il eſt auſſi parlé de la Symphonie (inſtrument) dans la Bible.



Echelle de dix Pouces.



On croit que les deux Obelisques de Rome aportés d'Egypte, ont été érigés à Héliopolis par SESOSTRIS, *près de 400 ans avant la guerre de Troye. Ce fut Auguste qui les fit transporter; l'un fut placé dans le grand Cirque, et l'autre dans le Champ de Mars. Celui là est couché par terre, et cassé en trois morceaux. Il fut abattu en 1527 dans le sac de Rome par le Connétable de Bourbon.*

C'est sur celui là qu'est représenté un instrument de Musique à deux cordes, semblable au Calissoncini. Nous en donnons ici la représentation avec son Echelle.

Choron.

Etait un inſtrument à cordes, & probablement celui que les Hébreux nommaient le chœur.

L'Auteur de la vie de Louis III, duc de Bourbon, mort en 1419, dit qu'on lui trouva le corps ceint, par pénitence, d'une corde à fouet, & d'une corde de *Choron.*

Colachon.

Inſtrument qui n'eſt plus d'uſage : il n'avait que trois cordes, quelquefois deux; ſa grandeur était de près de cinq pieds. On l'accordait de pluſieurs façons, mais la plus uſitée était d'octave en quinte. Sa forme reſſemblait au Luth.

Contrebaſſe.

Inſtrument infiniment plus gros que le Violoncelle, mais du même genre, & qui fait les tons les plus graves dans les concerts.

Il y en a de trois eſpeces : à trois cordes, à quatre & à cinq.

On les accorde différemment.

à trois cordes..... *ſol, re, la,* chanterelle.

à quatre ..... { *fa, ſol, re, la.* / *ſol, re, ſol, ut.*

à cinq ..... { *mi♭, la, re, ſol, ut.* / *fa, la, re; fa♯, la.*

Guittare.

Inſtrument à cordes de boyau que l'on joue en pinçant ou en battant les cordes avec les doigts, & que l'on tient dans la même poſition que le Luth, le Théorbe, &c. Sa forme eſt aplatie, ſon manche a dix touches & cinq cordes, dont quatre doubles; ſçavoir, deux à l'uniſſon, & deux

avec octaves. La chanterelle eſt ſeule. Les cordes ſont attachées à un chevalet, élevé de deux lignes ſur la table, & ſont ſupportées par un ſillet au bout du manche, où elles ſont arrêtées par des chevilles tournantes deſſous le manche.

Les anciennes Guittares n'avaient que quatre cordes, mais depuis cent ans environ, on en a ajouté une cinquieme. Son accord, à commencer par la chanterelle, eſt *mi*, *ſi*, *ſol*, *re*, *la*; & ſon étendue, depuis le *la* d'en bas juſqu'au plus haut ton de la chanterelle, eſt d'environ quatre octaves.

Cet inſtrument a peu de ſon, mais il a beaucoup de reſſources du côté de l'harmonie. Ce qui rend le manche difficile à bien connaître, & à parcourir, par ſon étendue, eſt le renverſement des accords qui s'y trouvent comme ſur le clavecin, & dans tous les tons; auſſi la tablature eſt-elle la clef de cet inſtrument pour en connaître les vraies poſitions & leur complication, vu la quantité de notes ſemblables qui peuvent tromper l'écolier, qui peut-être les irait chercher fort loin, lorſqu'elles ſont ſous ſes doigts; ce qui empêche alors la liaiſon des ſons, & met de la ſéchereſſe dans le toucher.

Le caractere de la Guittare eſt l'harmonie, & des tournures fines & légeres. Le beau toucher vient de l'à-plomb de la main gauche, & de celui de la main droite qui doit joindre la fineſſe & le détaché dans le pincé.

On ne doit s'en ſervir que pour jouer ſeul, ou pour accompagner une voix.

On ignore l'origine de la *Guittare*. On dit que nous la tenons des Eſpagnols, qui la tenaient peut-être des Maures. Ce qu'il y a de ſûr, c'eſt que de tems immémorial, cet inſtrument eſt en vogue en Eſpagne, & ſert ſur-tout dans les ſérénades, eſpece de concert nocturne fort à la mode dans ce pays, & qui a dû ſon origine au caractere tendre & galant de cette nation mélancolique, & à la beauté des nuits dont on jouit dans ce climat ſi chaud. Pendant la plus grande partie de l'année on ne commence à reſpirer que vers le coucher du ſoleil; & la fraîcheur des nuits vient dédommager des ardeurs brûlantes dont on a été dévoré pendant les jours.

La tablature eſt la méthode dont on ſe ſert pour écrire la Muſique des

Harpe antique, qui prouve qu'on jouoit alors de cet Instrument à rebours.

Joueuse de Flute double antique d'après Boissart.

Orphée d'après un antique de Maffei.
Ce Tableau prouve l'antiquité du Violon qu'on appelloit alors une Lyre.

inſtrumens que l'on pince, on peut voir ce que nous en avons dit, Livre troiſieme, chapitre 27.

On peut voir auſſi dans l'Encyclopédie, le tableau du manche de la Guittare; il ſerait ſuperflu de répéter ici tous les détails qu'on y trouve.

La Guittare s'appelait *Guiterne* vers le onzieme ſiecle, & n'eſt nommée Guittare que depuis le dernier ſiecle.

La Guittare eſt fort en uſage chez les Turcs & chez les Perſans; elle leur eſt venue de l'Arabie, où elle eſt connue de toute antiquité.

Gaſpard Sanz, habile compoſiteur, dit, dans ſon traité de la Guittare, qu'il avait vu un Joueur de cet inſtrument jouer d'une Guittare à une ſeule corde, de maniere qu'il ſemblait entendre pluſieurs inſtrumens différens. Cela n'eſt pas plus croyable que la Lyre à trois cordes dont parle Plutarque.

Harpe.

Fut appelée Cynnira par les Latins.

On dit que les Miſiens l'inventerent.

Il y en a de pluſieurs eſpeces.

En Italie on en voit de cinq pieds, avec trois rangées de cordes, ce qui fait en tout ſoixante-quinze, que l'on pince avec les deux mains, l'une oppoſée à l'autre.

Ferrari croit que la Harpe eſt l'ancien inſtrument appelé *Sambuca*.

Les Harpes d'ivoire à ſept cordes, & les Luths, étaient d'abord particulieres & propres aux Grecs qui en perdirent l'uſage, mais les Romains les conſerverent toujours dans les ſacrifices.

Voyez *Denys d'Hal.*, Liv. 7, ch. 13.

Celle dont on joue maintenant en France a environ quatre pieds & demi de haut, & a de trente à trente-ſix cordes.

Sept pédales dont on la ſerre quand on veut, hauſſent d'un demi-ton toutes les octaves d'un ton, au moyen d'un mécaniſme d'acier, qu'on appele *les pompes*, & qui donne la poſſibilité à cet inſtrument d'être joué dans tous les tons.

On peut voir dans l'Encyclopédie le détail de ce méchaniſme ingénieux.

Au-delà des ruines de Thebes Egyptienne & un peu au nord-oueſt, on trouve pluſieurs montagnes où l'on a creuſé d'immenſes cavernes, qui

étaient, ſuivant la tradition, les ſépulcres des premiers Rois de Thebes! La plus conſidérable de ces cavernes contient un grand ſarcophage de granit, qui n'a que ſon couvercle de rompu. Dans l'entrée du paſſage qui y conduit, il y a deux panneaux, un de chaque côté; ſur celui qui eſt à droite, eſt la figure du *Scarabeus Thébaicus*, que l'on croit avoir été le hiérogliphe de l'immortalité; ſur l'autre eſt un crocodile. Cette indication ſuffira pour reconnaître cette grotte, lorſqu'on voudra l'examiner par ſoi-même. Tout au bout du paſſage, à gauche, eſt une figure peinte à freſque, d'un homme jouant de la Harpe, & fort bien conſervée. Il eſt vêtu d'une tunique telle que les hommes les portent encore en Nubie, & les femmes en Abiſſinie. Elle ſemble faite d'une mouſſeline blanche avec des bandes rouges fort étroites. Elle deſcend juſqu'aux chevilles de ſes pieds qui ſont nuds, & ſans ſandales, ſon col & ſes bras ſont auſſi nuds; ſes manches larges & longues ſont pliſſées ſur ſes coudes; ſa tête eſt raſée de très près. Il paraît gros, âgé d'à-peu-près cinquante ans, & du noir le plus beau parmi les Egyptiens.

Sa main gauche eſt placée ſur la partie la plus haute de la Harpe, comme ſi elle faiſait un harpégement, tandis que le corps penché il porte ſa main droite ſur les plus baſſes, & ſemble annoncer qu'elle va rejoindre l'autre avec la plus grande vîteſſe.

En ſuppoſant que le joueur de Harpe ait cinq pieds dix pouces, l'inſtrument doit avoir environ ſix pieds & demi. Il paraît ſe ſoutenir de lui-même ſur ſa baſe, & a treize cordes, dont la longueur, la force, & la liberté avec laquelle on les manie, prouvent bien qu'elles ſont faites d'une autre maniere que celles de la Lyre.

Cette Harpe, paraît être du plus beau fini & de la plus grande élégance; probablement Seſoſtris ne l'a fait peindre dans le tombeau de ſon pere, que comme un monument de la ſupériorité que l'Egypte avait alors ſur toutes les nations conquiſes par ce grand Roi. Si *Seſoſtris* eſt le même que *Seſac* (ainſi que le croit Newton), c'était vers ce même tems que David jouait d'une Harpe qui n'avait que dix cordes, & qui devait être fort petite, puiſque ce Prince danſait devant l'Arche en même tems qu'il jouait de cet inſtrument.

De toutes les Harpes qui nous ſont reſtées de l'antiquité, ſoit entieres ou par fragment, celle qui approche le plus de celle-ci, eſt une Harpe

que

Tableau peint à fresque dans un Tombeau qu'on soupçonne être celui du pere de Seſoſtris, *dans les Ruines de* Diopolis, *près celles de Thebes en Egypte.*

Tiré de l'Histoire de la musique par M.r Burney.

paris del. chenu. Sculp.

que l'on voit ſur un bas-relief dans le *Cyreanicum* de Ptolémaïs, ville bâtie par Ptolémée Philadelphe, excepté qu'elle a quinze cordes ou deux octaves completes, & que ſa forme eſt abſolument triangulaire. Sa baſe eſt arrondie à-peu-près comme une tête de bélier, ce qui fait peut-être alluſion à ſon origine Thébaine (*a*); car cette Harpe eſt la ſeule de toutes les Harpes Greques que nous connaiſſions, qui ait un auſſi grand nombre de cordes.

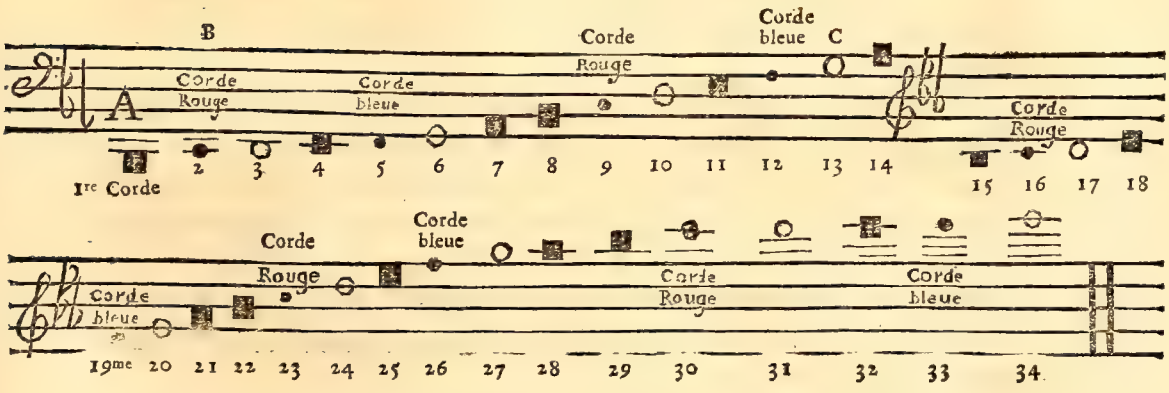
Vers le quatorzieme ſiecle il y avait des Harpes à vingt-cinq cordes. On lit dans un Manuſcrit du Cabinet du Roi (n° 7221, folio 163), une piece intitulée : *le dit de la Harpe.* Le Poëte y compare ſa Maîtreſſe à la Harpe, qui, dit-il, a vingt-cinq cordes; & après avoir fait l'éloge de cet inſtrument, qui fut, ſelon lui, celui dont jouaient David, Orphée & Apollon, il dit que la premiere corde eſt *bonté*, la ſeconde *gaieté*, la troiſieme *douceur*, la quatrieme *humilité*, &c.

Là-deſſus le Poëte fait des diſſertations ſur toutes les vertus de ſa Maîtreſſe.

Voici le commencement de cette piece.

(*a*) Je ne puis trop bien ma Dame comparer
A la Harpe, & ſon corps gent payer
De vingt-cinq cordes que la Harpe ha,
Dont Roi David par maintes fois harpa.

Etendue de la Harpe.



(*a*) Le Bélier étoit conſacré à cette ville.

Cet inſtrument eſt ordinairement compoſé de trente-quatre cordes; en commençant par le *ſi*♭ (au-deſſous de l'*ut* à vuide de la baſſe) juſques & compris le *ſol* qui ſe fait en haut du manche ſur la chanterelle du violon.

La note marquée *B* eſt l'uniſſon de l'*ut* à vuide du violoncelle, & la note marquée *C* eſt à l'uniſſon du *ſol* à vuide du Violon.

Toutes les cordes de la Harpe ont chacune une pédale (à l'exception du *ſi*♭ marqué *A*) leſquelles ſervent à hauſſer chacune de ces cordes d'un demi-ton, tant pour faciliter les différentes modulations, que pour pouvoir faire uſage de cet inſtrument dans les différents tons, quoiqu'il ſoit ordinairement accordé en *mi*♭ tierce majeure, tel que l'étendue ci-deſſus eſt copiée; lorſqu'on veut l'employer dans d'autres tons, alors on arrête les pédales, ainſi que le nouveau mode l'exige; c'eſt-à-dire, qu'on met les notes *dièſes* ou *bémols* qui entrent dans le ton où l'on doit jouer. Par exemple ſi le ton du morceau eſt en *ſol* tierce majeure, on met les pédales du *ſi*, du *mi* & du *la*, qui naturellement ſont *bémols*, afin d'élever ces trois notes d'un demi-ton, & l'on met la pédale ſur le *fa*, afin d'élever cette note d'un demi-ton, étant la note ſenſible du mode de ſol & comme la modulation donne ſouvent des *ut* 𝄪; alors on les ajoute lorſqu'il en eſt beſoin, ſans cependant les arrêter comme les quatre autres pédales: il en eſt de même pour tous les autres tons.

Toutes les notes quarrées de cette étendue, ſont toutes notes bémoliſées ſans le ſecours des pédales. Tous les *ut* ſont ordinairement en cordes rangées, & tous les *fa* en cordes bleues; voyez l'étendue ci-deſſus.

Les cadences ſe font ſur cet inſtrument en pinçant alternativement deux cordes qui ſe ſuivent. Il faut lorſque l'on travaille pour cet inſtrument, éviter tous les modes où il entre beaucoup de 𝄪 ou ♭, ſur-tout dans le courant du morceau, parce qu'alors les 𝄪 ou ♭ (qu'on peut dire accidentels) ne ſe font qu'en mettant les pieds ſur les pédales, & ne peuvent être arrêtées comme celles qui appartiennent au ton primitif.

Les tons favorables à la Harpe, ſont ceux où il entre peu de dièſes ou de bémols, tels que

Le *mi* naturel, tierce mineure.

Le *mi* bémol, tierce majeure.

1. Guitare. 2. Luth. 3. Théorbe.

Miris del. *Chenu Sculp.*

Le *ſol*, tierce majeure ou mineure.
Le *fa*, tierce majeure.
Le *ſi* bémol, tierce majeure.

Luth.

Le corps du Luth & celui du Théorbe ſont à-peu-près les mêmes. Son manche eſt plus large, & garni de dix touches, & de onze cordes, dont neuf ſont doubles, trois à l'uniſſon, & ſix à l'octave, ce qui fait vingt en tout. Les deux premieres ou chanterelles ſont ſimples. La tête de l'inſtrument eſt renverſée, ce qui le rend difficile à accorder. Les baſſes exigent qu'on les accorde ſuivant les tons dans leſquels on joue; inconvénient qui peut être ſauvé plus facilement que ſur le Théorbe par la conſtruction du manche.

Des trois principaux inſtrumens pincés (le Luth, le Théorbe, la Guitare), le Luth eſt le plus étendu dans les deſſus; ſes ſons en ſont tendres & touchans, lorſque l'on obſerve la façon d'en bien jouer, qui vient de l'à-plomb de la main gauche, & de beaucoup de moëleux dans le pincé de la main droite; car ſi l'on force, ce n'eſt plus le même inſtrument. Il eſt plein de reſſources pour les pieces & pour l'accompagnement. La tablature eſt auſſi néceſſaire pour le Luth que pour le Théorbe & la Guitare.

Il y a plus de ſix cent ans que cet inſtrument eſt connu en France, nous en avons des preuves certaines par la Planche ci-contre.

M. de Strozzi jouait excellemment du Luth. Henri II lui fit jouer la Gaillarde & les Canaries, qu'il fit danſer au Comte de Briſſac. *Brantôme, pag.* 427.

Lyre Moſcovite.

Les Moſcovites font un inſtrument rauque, en maniere de Lyre antique de cinq ou ſix cordes, groſſes comme celles des raquettes, qu'ils pincent en guiſe de Luth. *Laboureur*, Voyag. p. 200.

Mandoline.

Cet inſtrument eſt dans le genre du Luth & de la Guittare, plus petit que tous deux, rond comme le premier, & le manche ſemblable au ſecond.

La Mandoline ſe tient de la main gauche, comme le Violon, & l'on prend la plume avec laquelle on tire du ſon des cordes, avec l'extrémité du pouce & de l'index de la main droite; mais il faut que l'index ſoit toujours au-deſſous du pouce, ſans ſerrer la plume ni trop ni trop peu; enſuite on poſe le plat du bras ſur la Mandoline, en le jettant un peu en dehors, & faiſant attention que le jeu du poignet ne ſoit point gêné, & qu'aucun des doigts ne ſoit tendu ni roide, parce que le moindre doigt tendu roidirait le nerf du poignet, & par conſéquent tout le poignet.

La Mandoline n'a que quatre cordes qui ſont accordées comme le violon. En Italie il y a des Mandolines à trois cordes, d'autres à cinq, dont l'accord varie ſuivant les différens Maîtres. Nous n'entrerons point dans tous ces détails, & nous conſeillons de conſulter, pour la Mandoline Françaiſe, la méthode de M. Denis, qui nous a paru bien faite.

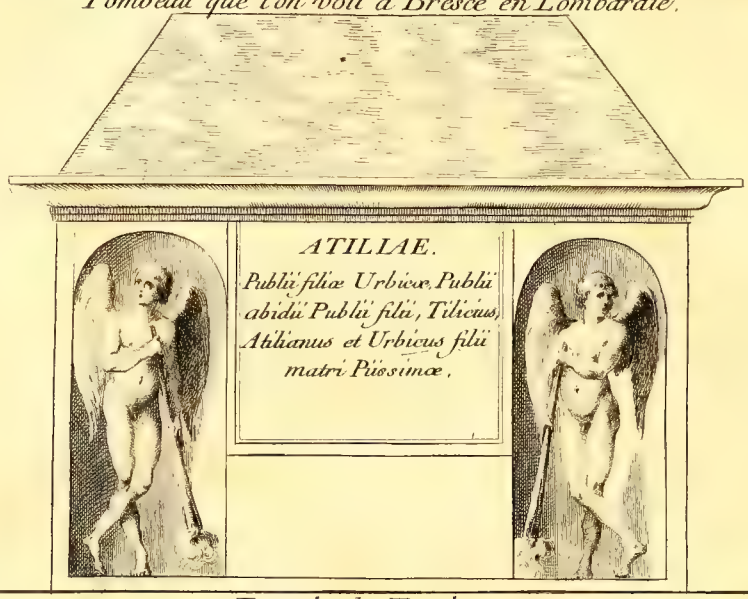
Mandore.

Celle des anciens était montée de quatre cordes, dont la chanterelle ſervait à jouer le ſujet; on la pinçait avec l'index, auquel on attachait une plume, au lieu de *plectrum* ou *pecten*. Les trois autres cordes étaient deux octaves de la quinte en deſſus, & l'octave de la tonique.

Ut, chanterelle.
Sol, premier octave en deſſous de la quinte en deſſus.
Ut, octave de la tonique.
Sol, ſecond octave de la quinte.

On les frappait ſeulement avec le pouce & autant de fois qu'il y avait de tems dans la meſure, c'eſt-à-dire, quatre fois dans la meſure à quatre,

Tombeau que l'on voit à Bresce en Lombardie.

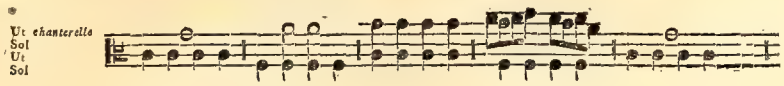


Façade du Tombeau.

Cotés du Tombeau.

Probablement on a voulu representer les deux freres *Abidius* qui offrent des presens à leur mere *Atilie* qui aparemment jouoit de la Guitarre ou de la Mandoline.

& trois dans celle à trois, quand même le chant de la chanterelle n'aurait fait ſonner qu'une note dans la meſure.



Horace nous l'apprend dans le *Livre* 4, ode 5, vers 35.

Lesbium ſervate pedem, meique
Pollicis ictum ;

« Obſervez avec ſoin la cadence des vers ſophiques, & accordez vos voix ſur la meſure que vous preſcrit mon pouce ».

La Mandore dont on joue maintenant, eſt une eſpece de Luth, longue d'un pied & demi, & montée de quatre cordes accordées comme l'ancienne Mandore. Quelquefois on l'accorde différemment & on y ajoute une ou pluſieurs cordes (*a*).

Manicorde, Claricorde ou *Manicordion.*

Inſtrument en forme d'Epinette.

Il a cinquante touches en ſoixante-dix cordes qui portent ſur cinq chevalets ; dont le premier eſt le plus haut, & les autres vont en diminuant. Il y a vingt cordes doubles à l'uniſſon dans les baſſes.

Scaliger dit que le Claricorde eſt plus ancien que le Clavecin & que l'Epinette, mais il ne lui donne que trente-cinq cordes.

En général c'eſt le même inſtrument que l'Epinette, mais dont le ſon eſt étouffé, parce que les ſautereaux ſont plus garnis de drap.

Metſang.

Inſtrument fort en uſage chez les Perſans. Il eſt ainſi nommé parce qu'il n'a que deux cordes. C'eſt une eſpece de Pandore.

Sady en parle dans le troiſieme chapitre du *Ghuliſtan.*

« L'agréable chanteur eſt celui qui par la douceur de ſes chants peut

(*a*) L'Eſtampe repréſente un tombeau que l'on voit à Breſſe. Une des figures tient un inſtrument qui peut être une Guittare, une Mandoline, ou plutôt une Mandore.

» ſuſpendre le cours des ruiſſeaux, arrêter l'aîle de l'oiſeau qui vole ; » il ſubjugue, il entraîne par ſon talent le cœur des hommes, & les » ſages font leurs efforts pour être admis à ſa ſociété. »

Chanſon.

« Mon oreille eſt charmée par un ſon agréable ; qu'il eſt digne d'être admiré, » celui qui pince *le Metſang* ! ô qu'une voix également douce & ſonore » flatte l'oreille de ceux qui boivent de douces liqueurs dès le lever de » l'aurore ; une belle voix eſt préférable à un beau viſage. La beauté eſt la » parure du corps, mais les beaux ſons ſont la force de l'ame ».

Pandore.

Inſtrument reſſemblant au Luth, & dont le chevalet eſt oblique, de façon que les cordes ſont inégales dans leur longueur ; elles ſont de métal.

On prétend qu'il tire ſon nom de Pan qui l'a inventé.

Le nombre de ſes cordes eſt le même que celles du Luth ; ſes touches ſont de cuivre comme au Siſtre, ſon dos eſt plat comme à la Guittare. Varron, Iſidore, & pluſieurs autres anciens ne lui donnent que trois cordes, ce qui l'a fait appeler quelquefois *Trichordum*.

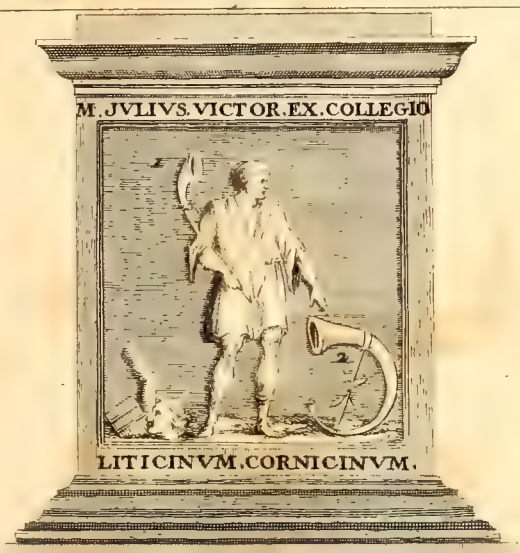
Pſalterium.

Pluſieurs interprètes ont prétendu que ce n'était pas un inſtrument véritable, mais ſeulement une certaine harmonie produite par la voix & par le ſon.

Joſeph aſſure que c'était un inſtrument compoſé de douze cordes, & qu'on en jouait avec les doigts.

S. Hilarion, Didyme, S. Baſile & Eutime diſent que c'était un inſtrument excellent, & le plus parfait de tous.

S. Auguſtin nous dit que celui qui en ſonnait le tenait dans ſes mains ; que la partie appelée *teſtudo*, c'eſt-à-dire, la partie convexe où le ſon ſe réfléchit, était en deſſus, de la même maniere qu'elle eſt en deſſous dans la Lyre.



1. *Lituus pour la Cavalerie des Romains.*
2. *Cor de Chasse Antique.*

1. *Pandore.* 2. *Psalterion.* 3. *Vielle.*

S. Jérôme lui donne une forme quarrée avec dix cordes.

D'autres croient que cet inſtrument était le même que le Nablium dont Ovide parle.

Diſce etiam duplici genialia Nablia palma
Verrere : conveniunt dulcibus illa jocis.

Art d'Aimer, Liv. 3, v. 326.

Ce qu'il y a de plus apparent, c'eſt que le Pſalterium & la Harpe différaient fort peu pour la forme qui reſſemblait au delta grec Δ ou à un triangle, dont la baſe en jouant était paralele à l'horiſon, & dont les deux côtés montant obliquement ſe réuniſſaient au ſommet; dans l'un des deux côtés il y avait une cavité ou corps ſonore ; l'autre côté s'appuyait contre celui qui jouait. Les cordes partaient toutes du corps ſonore, quelques-unes ſe terminaient vers le ſommet, & celles qui étaient du côté non ſonore, finiſſaient toutes au ſommet.

Le nombre des cordes ne paſſait pas douze.

Juſques-là il n'y avait de différence entre les deux inſtrumens que dans la poſition du corps ſonore. Le Pſalterium l'avait en deſſus, & la Harpe en deſſous. Enſorte qu'on touchait les cordes à rebours. Le Pſalterium ſe jouait en bas, & la Harpe en haut avec le doigt, ou bien avec une eſpece d'archet.

Le Pſalterion ou Salterion moderne, eſt un inſtrument plat qui a la figure d'un trapeze au triangle tronqué par en haut. Il eſt monté de treize rangs de cordes de fil de fer ou de laiton accordées de quatre en quatre à l'uniſſon ou à l'octave, & montées ſur deux chevalets. Il y a des joueurs de Pſalterium qui ne ſe ſervent que de leurs doigts qu'ils appuient légérement ſur les cordes pour en tirer du ſon. D'autres arment leurs doigts de dix petits anneaux, auxquels ſont attachés une plume à chacun, & par ce moyen ils tirent du Pſalterium des ſons bien plus forts & plus argentins.

Cet inſtrument eſt fort agréable quand il eſt bien joué.

Il eſt ancien en France; le Roman *du Brut* en parle.

Ce joueur de Vielle est tiré d'un manuscrit de la Bibliotheque du Roi N.° 7211. Dont l'ecriture est du 14.e Siecle, ce qui prouve que la Vielle est fort ancienne.

Ces Figures sont tirées de trois Manuscrits du 13 Siecle ce qui prouve que le Luth etoit alors en usage. les autres Instrumens de cette Planche nous sont inconnus, excepté le Rebec.

Le corps du Théorbe eſt arrondi. Il a 14 cordes, les huit dont nous avons parlé, & ſix ſur le manche le plus court; ce manche a dix touches. Cet inſtrument a plus d'étendue dans les baſſes que dans les deſſus; ce qui fait que l'on diſtingue le Théorbe de pieces, & le Théorbe d'accompagnement. Celui des pieces eſt monté à la quarte, celui d'accompagnement au ton naturel. Le corps de ce dernier eſt d'ordinaire une fois plus gros que l'autre, ce qui le rend fort difficile à pincer.

Les baſſes exigent d'être montées en majeur ou mineur ſelon le ton où l'on joue: mais on peut ſouvent ſauver cet inconvénient par le rapport des tons ſur le petit jeu.

Le beau toucher exige beaucoup d'à-plomb & de force des deux mains. Les ſons ſont également beaux, les deſſus ſont brillans, & les baſſes nobles & majeſtueuſes.

Le charme de cet inſtrument eſt le renverſement de l'harmonie, qui y eſt naturel par ſon accord ouvert. Les pieces ne ſont intelligibles que par le moyen de la tablature.

Cet inſtrument eſt ſans contredit le plus beau de tous les inſtrumens pincés, par la rondeur de ſes ſons dans les baſſes & dans les deſſus.

On prétend que c'eſt le ſieur Hotteman qui a inventé le Théorbe, il y a environ cent cinquante ans. Du tems de Lully il n'y avait pas d'autres baſſes d'accompagnement.

Turlurette.

C'était une eſpece de Guittare dont jouaient les Mendians ſous Charles VI. Voyez *Euſtache Deſchamps*, fol. 208.

Vielle.

Inſtrument à cordes & à roue. Voyez le détail dans l'Encyclopédie.

Vielle.

L'inſtrument ainſi nommé dans nos Fabliaux, était le même que notre Violon.

La Viole.

Rouſſeau, Maître de Viole, éleve du ſieur de Sainte-Colombe, l'un des plus grands joueurs de cet inſtrument ſous Louis XIV, prétend prouver que la Viole eſt un des premiers inſtrumens connus, parce que les hommes ayant dû s'attacher à imiter la voix humaine par l'artifice des inſtrumens, n'ont rien trouvé qui pût mieux l'imiter que la Viole.

Le P. Kirker prétend que les inſtrumens appelés *Magul* & *Minnim*, étaient faits à-peu-près comme la Viole, & que le *haghniugab* était entiérement ſemblable à cet inſtrument, mais ſeulement à ſix cordes.

D'autres diſent que le *Nablium* & le *Pſalterium* des Hébreux étaient à-peu-près ce que nous appelons la Viole.

Euphorion, dans ſon Livre *de Iſimiis*, dit qu'il y avait un ancien inſtrument nommé *Magadis*, qui était entouré de cordes, qu'on le mettait ſur un pivot pour le tourner à meſure qu'on le touchait avec l'archet, & que cet inſtrument fut enſuite appelé *Sambuce*.

Philoſtrate qui enſeignait à Athènes ſous l'Empire de Néron, en fait ainſi la deſcription. « Orphée, dit-il, avait le pied gauche appuyé contre terre, ſoutenait ſa Lyre de la cuiſſe, en frappant le pavé du pied » dont il marquait le mouvement de ce qu'il jouait, & quant aux mains, » la droite tenait l'archet ferme, l'avançait ſur les cordes, ayant le » poignet plié vers le dedans, & les doigts de la main gauche étendus » frappaient les cordes ».

Cette deſcription ſemble ſignifier que la Lyre dont parle Philoſtrate, était ce que nous appelons la Viole.

Pluſieurs autres croient que les anciens la nommaient *Cithara*.

Ovide parle de cet inſtrument dans l'art d'aimer.

Nec plectrum dextrâ, citharam tenuiſſe ſiniſtrâ
Neſciat arbitrio fœmina docta meo.
Art d'aimer, Liv. 3, vers 319.

Bede, auteur reſpectable, qui vivait il y a près de 1200 ans, faiſant la deſcription de l'inſtrument qui imite la voix humaine, nomme poſi

tivement la Viole. Voici ſes termes : *Artificiale vero inſtrumentum eſt, ut organum, viola, &c.*

Les premieres Violes connues en France, étaient à cinq cordes, dont l'accord était de quarte en quarte.

La chanterelle ..... *ut.*
La ſeconde ..... *ſol.*
La troiſieme ..... *re.*
La quatrieme ..... *la.*
Et la cinquieme ..... *mi*,
auſſi nommée bourdon.

Cet inſtrument était ſi gros, que le Muſicien *Granier*, exécutant de la Muſique devant la Reine Marguerite, jouait la baſſe & chantait la taille, pendant qu'un petit Page enfermé dans l'inſtrument chantait le deſſus.

Quand on ajouta une ſixieme corde à la Viole, on changea l'accord.

La chanterelle ..... *re.*
La ſeconde ..... *la.*
La troiſieme ..... *mi.*
La quatrieme .. ... *ut.*
La cinquieme ..... *ſol.*
La ſixieme ..... *re.*

Cette Viole fut auſſi diminuée de grandeur, pour pouvoir tenir entre les jambes, & fut nommée pour cela *Viola di gamba.*

Ce fut Sainte-Colombe, éleve d'Hotman, qui ajouta la ſeptieme corde grave *la.* Il inventa auſſi les cordes filées.

Viole d'amour.

Eſpece de Violon à ſept cordes, avec un manche de Viole. Cet inſtrument eſt plus grand & plus gros que le Violon, & ne rend pas tant de ſon, mais eſt plus doux & plus agréable.

Violon d'amour.

Eſt un Violon ordinaire auquel on ajoute quatre cordes de laiton qui paſſent par deſſous la queue, le chevalet & la touche du manche, & ſont contenues par de petites chevilles qui les hauſſent ou baiſſent à volonté. Ces cordes de laiton ſont accordées pour rendre les harmoniques des cordes à boyau, mais produiſent une confuſion dans les ſons qui fait qu'on ne s'en ſert plus depuis long-tems.

Viole (Par-deſſus de)

Eſt une eſpece de Violon avec un manche reſſemblant à celui de la Viole, & dont les touches ſont marquées; cet inſtrument a cinq cordes plus fines que celles du Violon.

Il y a cent ans que dans les orcheſtres on ſe ſervait de pluſieurs eſpeces de Violes.

1°. La Viole *di Bordone* à quarante-quatre cordes.

2°. La Viole *bâtarde.*

3°. La Viole d'*amour* à cordes de laiton.

4°. La viole *di Braccio.*

Et cinq eſpeces de Violes ou Violettes, qui ne différaient entr'elles que par leur grandeur.

Aujourd'hui on ne joue preſque plus d'aucun de ces inſtrumens.

La *Baſſe de Viole* & *le Par-deſſus*, ſont les ſeuls dont on ſe ſert encore quelquefois.

La Viole d'amour eſt aſſez commune en Allemagne.

Pour jouer du Par-deſſus, on l'appuie droit ſur ſes genoux, & on tient l'archet avec la main droite renverſée.

Viola. (*Alto*) ou *Quinte.*

Inſtrument du genre du Violon, mais beaucoup plus gros, & monté à une quinte en-deſſous, c'eſt-à-dire, que la ſeconde du Violon eſt la la chanterelle de l'*Alto*, Cet inſtrument eſt par conſéquent monté comme

Violoncel.

Contrebasse.

Page 298.

Timpanon.

Psalterion.

Page 303.

Mixys. Del. Chenu. Sculp.

le Violoncelle, mais à une octave au-deſſus. Il a ſuccédé aux *Violettes* dont on ſe ſervait autrefois pour les parties de rempliſſage, & lui ſeul remplit ce qui manque à l'harmonie, après le deſſus, le ſecond deſſus & la baſſe.

Il paraiſſait n'être fait que pour cet uſage.

Mais depuis quelque tems, on s'en eſt ſervi pour jouer des *concerto*, & le fils du fameux *Stamits* en a joué pluſieurs fois avec de grands applaudiſſemens au Concert de MM. les Amateurs.

Violette.

Nom que l'on donnait autrefois, & que l'on donne encore quelquefois en Italie, à la *Quinte* ou *Alto Viola*.

Violoncelle.

Inſtrument qui a ſuccédé à la Viole pour accompagner dans les Concerts. Il eſt fait comme le Violon, excepté qu'il eſt beaucoup plus gros, & ſe tient entre les jambes.

Le P. Tardieu, de Taraſcon, frere d'un célebre Maître de Chapelle de Provence, l'imagina, vers le commencement de ce ſiecle; il le monta de cinq cordes, ainſi accordées.

ut,	*ſol*,	*re*,	*la*,	*re*.
Bourdon,	deuxieme,	troiſieme,	quatrieme,	chanterelle.

Il fit une prodigieuſe fortune avec cet inſtrument, dont il jouait bien. Quinze ou vingt ans après, on réduiſit le Violoncelle à quatre cordes, en lui ôtant ſa chanterelle *re*. Et M. *Bertaud* fut le Profeſſeur qui contribua le plus à la perfection de cet inſtrument, par la maniere étonnante dont il en jouait. Depuis cet habile Maître, MM. *Duport* & MM. *Janſon* l'ont porté au dernier degré, en exécutant ſur cet inſtrument tout ce qu'on exécute ſur le Violon.

Proportions du Violoncelle priſes ſur un modele de Stradivarius.

Hauteur des écliſſes toutes finies ſur le manche.
En bas, cinq pouces moins un quart.
En haut, quatre pouces & demi.

Hauteur des voûte, fond & table.

Le fond doit avoir treize lignes de voûte toute finie.
La table, quinze lignes toute finie.

Poſition des ouies.

Diſtance du bord de la table en haut, au point fixe de la poſition du chevalet, quatorze pouces huit lignes.

Partie du manche.

Le manche doit avoir dix pouces deux lignes de longueur, tout poſé. L'excédent du manche au-deſſus de la table, neuf lignes.

Longueur & largeur de la touche.

La longueur de la touche doit être de dix-neuf pouces. La largeur en haut doit être de quatorze lignes; en bas deux pouces un quart.

La hauteur du chevalet doit ſe prendre ſur l'inſtrument. Elle n'eſt pas fixe. C'eſt ſuivant la qualité du bois que l'on emploie qu'on doit la fixer.

Cependant par un principe raiſonné, les épaiſſeurs qu'on adopte d'après le jugement qu'on a fait de la qualité du bois, doivent être diviſées en quatre parties; le haut, le bas & le milieu doivent être diviſés en deux parties; le côté de l'ame plus épais que le côté de la barre; le bas de l'inſtrument plus épais que le haut, attendu que la table poſe ſur l'inſtrument; ſi elle était également épaiſſe en haut qu'en bas, la partie du

haut étant moins large que celle du bas, la partie du haut ſerait roide, & le bas trop élaſtique, ce qui feroit une inégalité très-contraire à la bonté de l'inſtrument.

Il ſerait à deſirer que chaque Luthier voulût bien n'avoir que les mêmes proportions; les Profeſſeurs ne ſeroient pas tourmentés des difficultés qu'il y a ſans ceſſe, pour jouer de l'inſtrument; à plus forte raiſon ceux qui n'en ont pas une pratique conſommée. Malheureuſement les hommes ſont trop entêtés de leurs ſyſtêmes pour eſpérer un changement ſi utile.

Un article eſſentiel, c'eſt le choix des cordes. Trop groſſes, elles ne vibrent point, aſſourdiſſent l'inſtrument, & à la longue leurs tenſions & leurs poids affaiſſent la table ſupérieure; trop fines, on ne peut rendre que des ſons aigres, & on ne peut éviter un raclement perpétuel. Pour obvier aux deux inconvéniens, il faut une monture entre le fort & le faible. Les vraies cordes, ſont celles de Naples, claires, tranſparentes, ſans nœuds dans leur longueur, bien proportionnées l'une pour l'autre, à cauſe de la juſteſſe des quintes & octaves, d'où dépend tout.

L'accord eſt de quinte en quinte, *la re ſol ut*, que l'on appelle vulgairement chanterelle, ſeconde, troiſieme, bourdon. Le tempérament de l'accord ne doit jamais être forcé par les quintes: le rapport des octaves en fait preuve. On ne ſaurait trop s'y appliquer pour la parfaite juſteſſe.

Poſition de la main gauche.

Elle doit être poſée à trois doigts de diſtance du ſillet; la main très-ouverte, les quatre doigts très-arrondis de la premiere phalange, afin d'attaquer la corde, toutefois ſans force ni roideur, ce qui s'appele *le tact*. On ne ſaurait trop obſerver que c'eſt une partie eſſentielle pour bien jouer de l'inſtrument.

Il faut que cette main ſoit libre dans la rondeur du manche, afin que les mouvemens des démanchemens ne ſoient ni altérés, ni retardés, obſervant que le pouce doit ſuivre & être poſé vis-à-vis le deuxieme doigt; ce qui forme une marche naturelle pour deſcendre & monter librement ſur le manche.

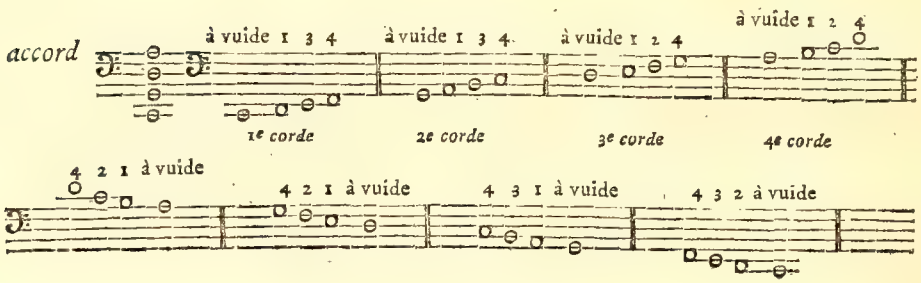
Position de la main droite.

L'archet eſt la partie la plus difficile à acquérir, tant pour *l'articulation*, *l'enſemble des deux mains*, *les diviſions* pour les différentes articulations, que l'expreſſion des ſons.

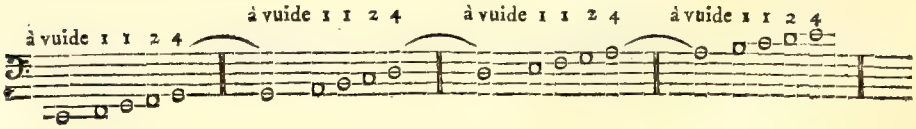
La façon de tenir l'archet eſt de poſer la main ſur la baguette au-deſſus de la hauſſe, obſervant que le premier doigt ſoit allongé & plié ſur cette baguette, le pouce vis-à-vis le ſecond doigt ſans l'appuyer, pour éviter la roideur, n'oubliant jamais d'obſerver, que le poignet en pouſſant doit être élevé, & en tirant creuſé : la difficulté de l'articulation eſt l'enſemble des deux mains, c'eſt à quoi on ne peut trop s'exercer.

POSITIONS.

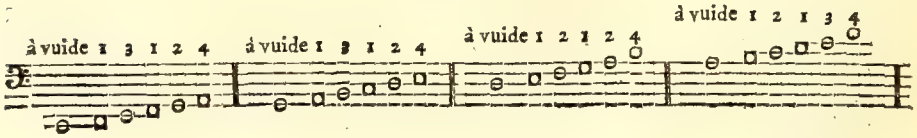
Premiere.



Seconde.

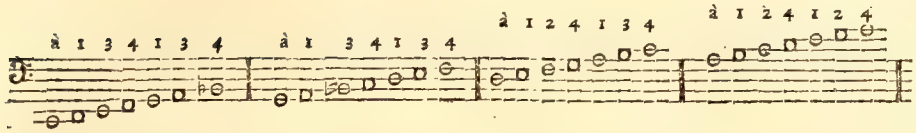


Troiſieme.



Quatrieme

Quatrieme.

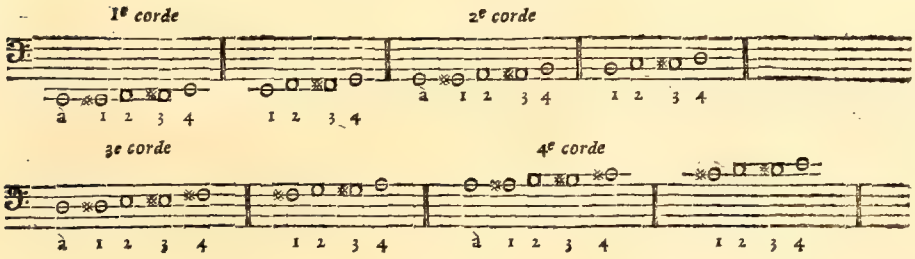


Il faut obſerver que lorſque la tierce eſt majeure, il faut placer le troiſieme doigt à la ſeconde note; & quand elle eſt mineure, on place alors le ſecond doigt.

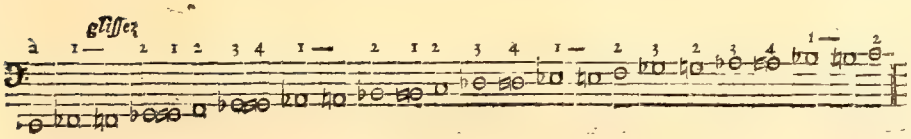
A la ſeconde poſition les trois uniſſons ſe font du quatrieme doigt; à la troiſieme, du ſecond; & à la quatrieme du premier.

Il faut jouer & rejouer ſouvent ces différentes marches pour ſe former la main, en allongeant tout l'archet pour le *pouſſé* & le *tiré*, afin de s'accoutumer à le déployer.

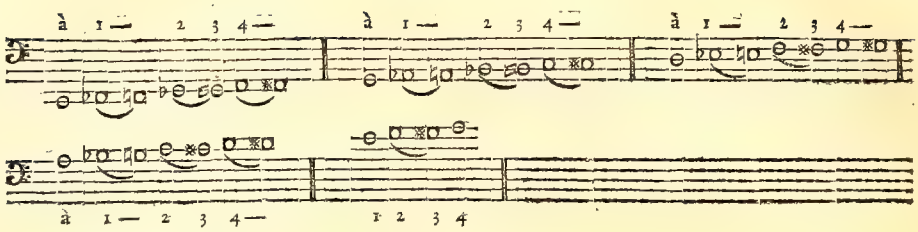
Doigté des demi-tons.



Autre marche de demi-tons.



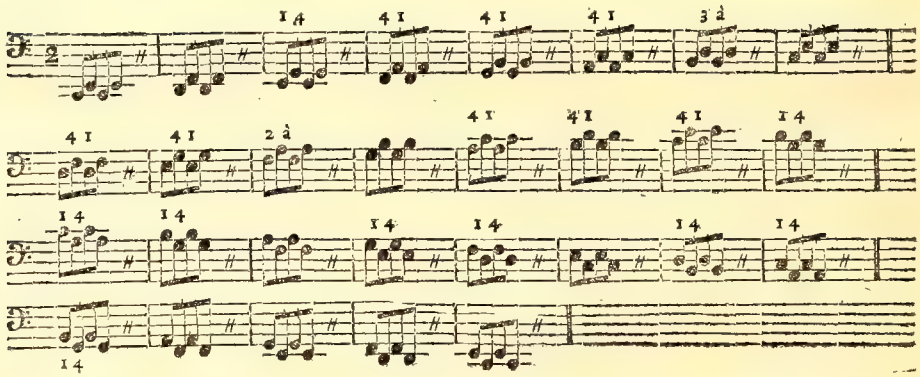
Autre marche.



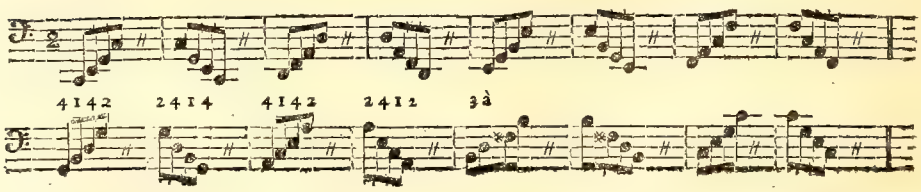
Voilà une notion de la connaiſſance des quatre poſitions, en obſervant que l'accord étant par quinte, chaque doigt poſé ſur un ſon de la corde lui produit toujours la quinte au-deſſus, ou au-deſſous vis-à-vis, le doigt étant droit ſur les deux cordes.

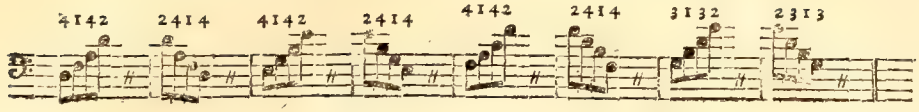
EXERCICE.

Tierces en batteries; les coups d'archet détachés.

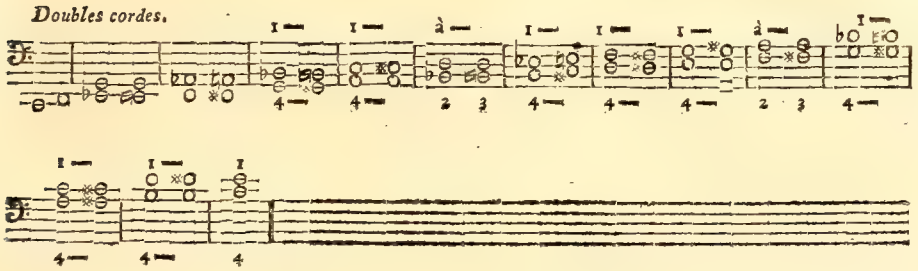


Octaves en batteries.



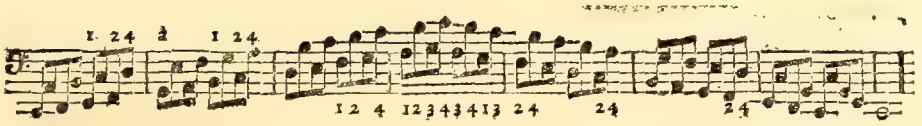


Tierces majeures & mineures par Accords.



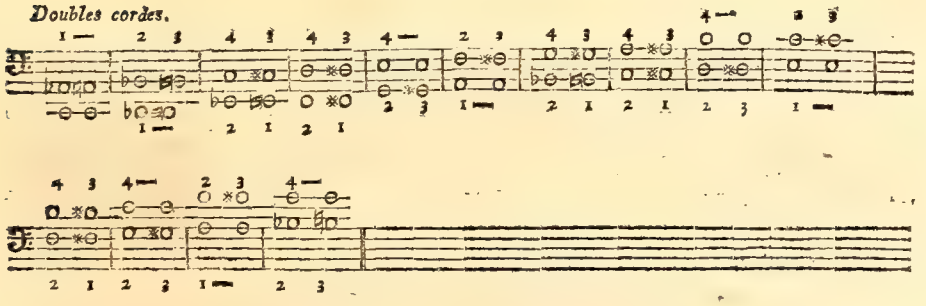
La main ne doit pas quitter la corde pour la juſteſſe de ſes marches, & l'archet doit être bien d'à-plomb.

Sixtes en batteries ; coups d'archet détachés.



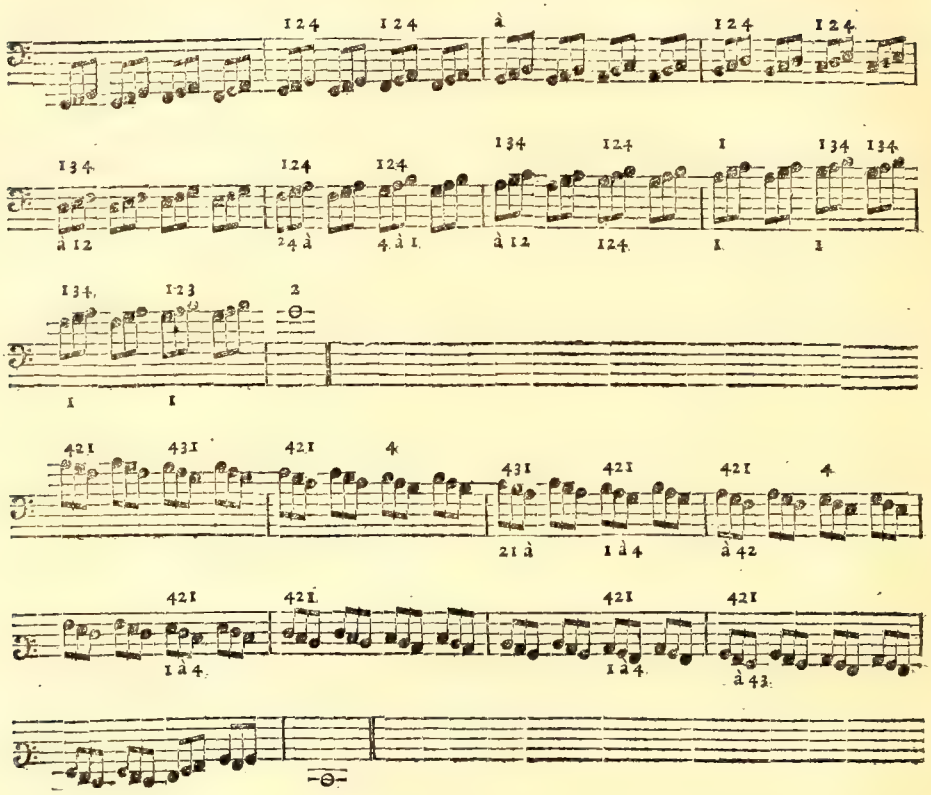
Sixtes majeures & mineures.

Par Accords.

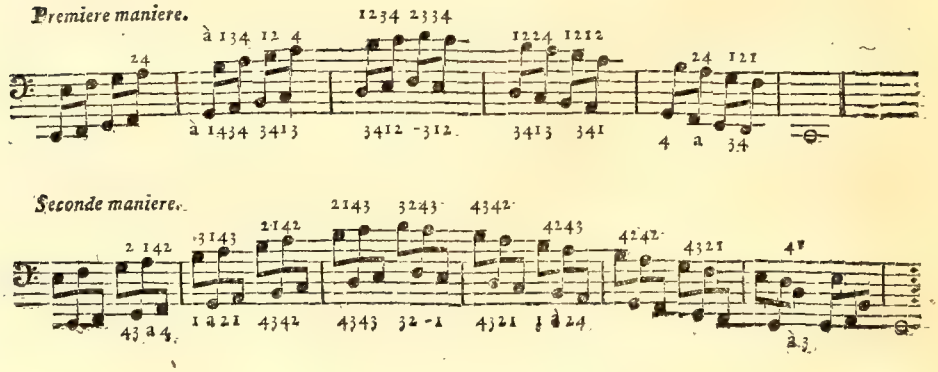


Il faut répéter ſouvent cette marche, comme très-utile pour acquérir la grande juſteſſe.

Traits pour l'enſemble des deux mains.

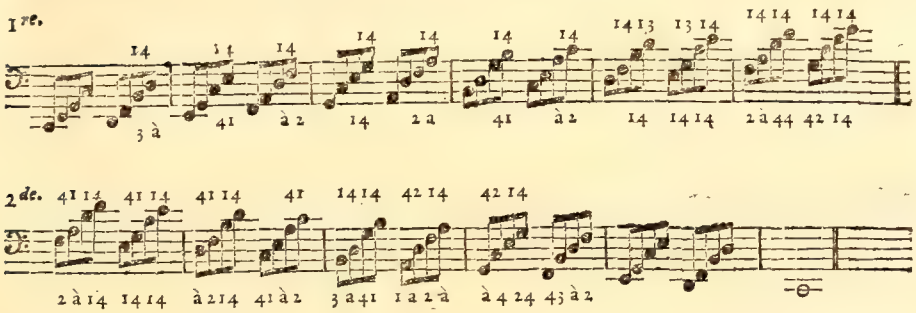


Intervalles pour apprendre à traverſer les cordes.



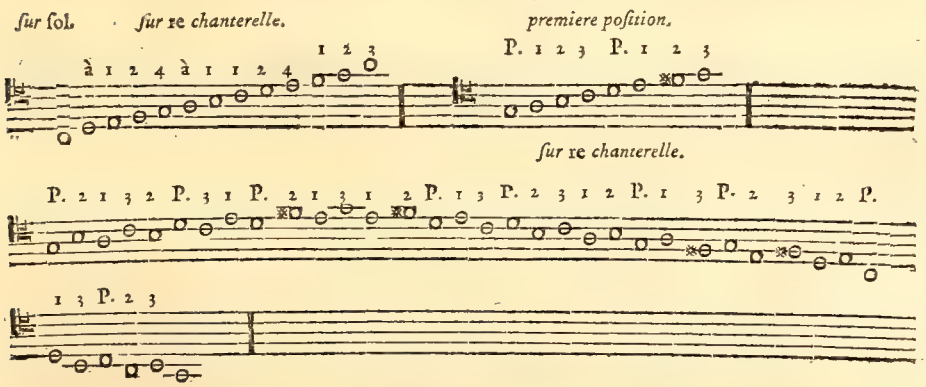
Ce trait demande beaucoup d'attention pour la netteté, qui dépend beaucoup de l'archet, que l'on doit détacher extrêmement après chaque premiere note, puiſqu'il traverſe toujours une corde.

Trait de deux manieres.

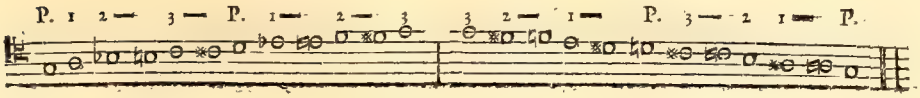


Il faut faire d'abord ces traits doucement, & enſuite par gradation de vîteſſe, pour former les deux mains aux deux manieres. La premiere fois on tirera la premiere croche, & la ſeconde fois on la pouſſera.

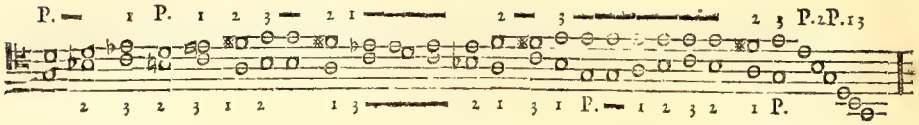
Connaiſſance des poſitions du pouce.



Marche de l'octave en majeur & mineur.

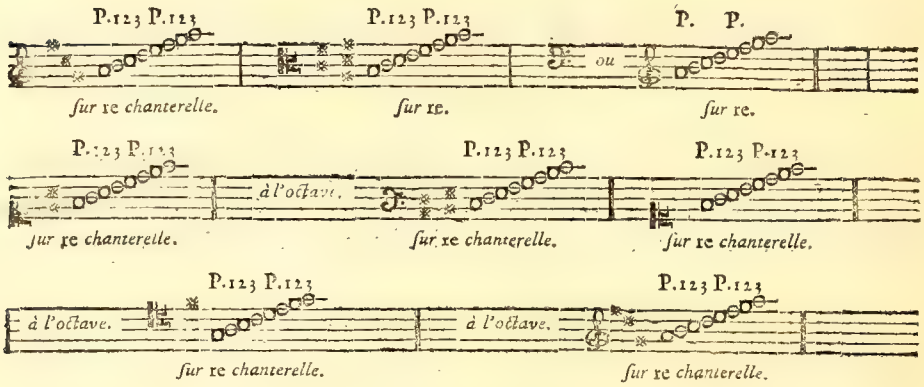


Le pouce repréſente le ſillet; il ne doit pas ſe déranger, & chaque doigt fait deux marches.



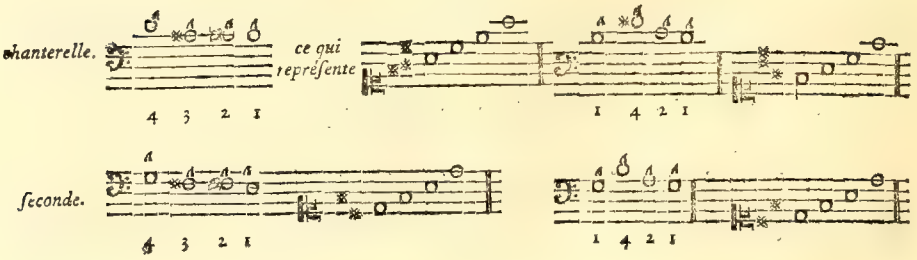
Cette marche eſt le modele de toutes les autres, en montant toujours d'un ton.

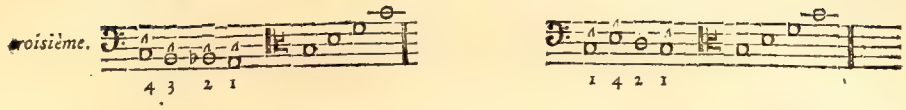
EXEMPLES.



Ces huit poſitions ſe jouent en deſcendant la main ſur le manche. Il faut s'exercer à les répéter en remontant la main par degrés, comme en deſcendant, ſoit octaves majeures ou mineures. Il n'y a qu'à reculer les doigts ou les avancer.

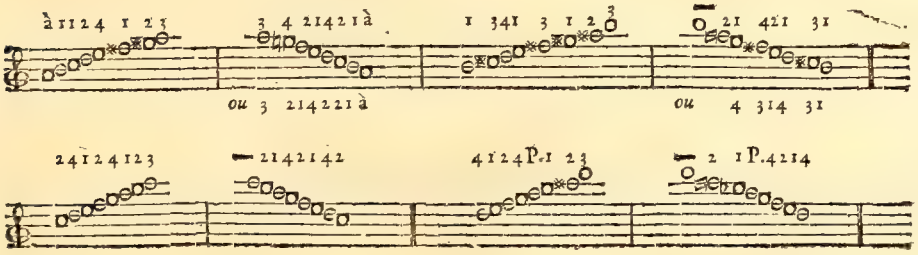
Sons harmoniques.





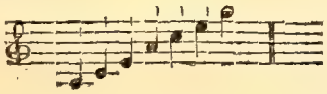
Pour bien rendre les ſons harmoniques, il faut que le doigt ſoit placé bien juſte ſur la corde, le lever ſans l'appuyer, & que l'archet donne des coups très-ſecs, pour faire entendre chaque ſon.

Démanchemens uſités ſur la chanterelle.



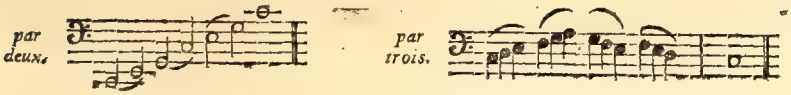
De l'archet.

La petite barre déſigne chaque coup d'archet bien détaché, ce qui s'appelle ſtaccato.

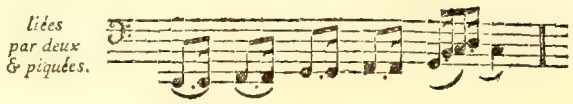


Les notes piquées ſe font en levant l'archet de deſſus la corde, de la valeur du point, & en paſſant rapidement la brève.

Notes liées.



Il faut ménager ſon archet à proportion des notes qu'il faut lier, ſans quitter la corde.

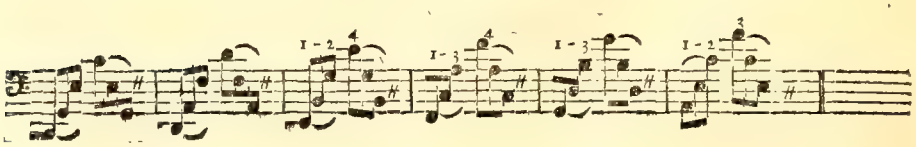


Notes liées & détachées.

Coups d'archet à contre.

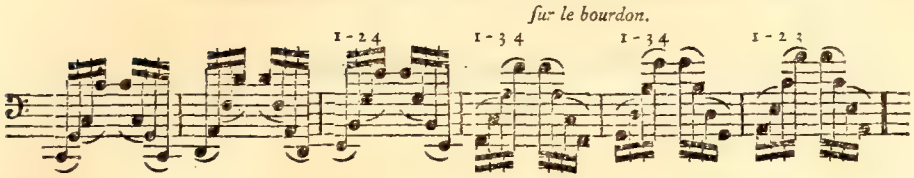
Coups d'archet en batteries.

Coups d'archet harpegés.



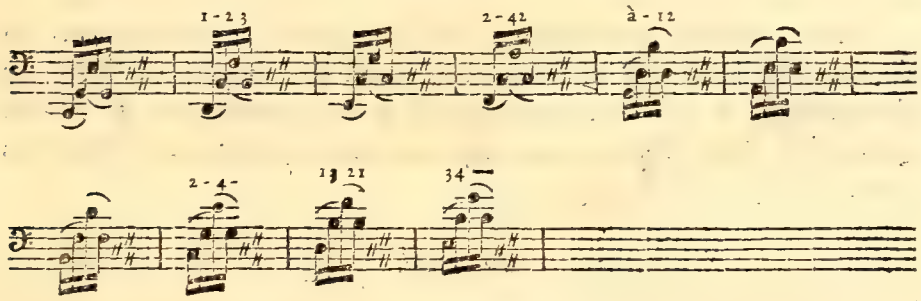
Cinquieme

Cinquieme poſition.



On ne ſaurait trop répéter ces octaves en harpégement pour faciliter à acquérir la légéreté de l'archet.

Coup d'archet appellé martelé.



Ce coup d'archet demande beaucoup de légéreté de la part du poignet; il faut beaucoup de ſoupleſſe, parce qu'en liant chaque deux notes, il faut que l'archet ſe détache de ſa corde, pour exprimer le martelé.

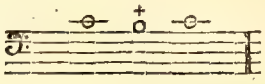
Sons filés.

Se marquent par pluſieurs ſignes, mais comme ce n'eſt que ſur des notes de tenues, on les connaît aiſément.

Il faut que l'archet moliſſe en commençant, enſuite on doit appuyer le premier doigt ſur la baguette à meſure que l'on veut augmenter le

ſon. L'appui du doigt qui fait la note, doit obſerver les mêmes degrés de celui de l'archet, pour pouvoir bien filer les ſons, obſervant la même choſe pour les diminuer, ainſi que pour les augmenter.

Tremblemens appellés cadence.

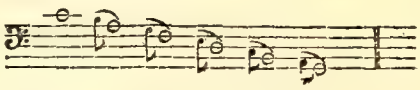


Pour bien faire la cadence, il faut commencer par des battemens lents, augmenter à meſure, comme ſi on voulait faire entendre des croches, des doubles & des triples croches; lever le doigt lorſque les battemens ſont finis, pour qu'on entende le ſon de la note cadencée.

Il faut obſerver rigoureuſement que le doigt ne s'éloigne jamais de ſa place, ſur-tout pour les demi-tons, quand une cadence eſt battue par deux doigts, il faut beaucoup d'égalité dans les battemens. Il ne faut qu'un ſeul coup d'archet pour exprimer une cadence, en ſuivant les gradations que fait le doigt.

Le coulé.

Appartient à la ſeconde note, ainſi l'archet liera les deux notes.



Il y a des nuances pour la Muſique qu'il faut obſerver très-ſcrupuleuſement; on ne ſaurait trop-tôt s'y appliquer, puiſque ſans ces nuances il n'y a point d'expreſſion.

Forte, piu forte, piano, pianiſſimo, creſcendo (ou en augmentant), *ſmorzato* (ou en diminuant), *rinforzato, expreſſione, morendo, riſoluto, dolciſſimo calendo.* Tels ſont les termes les plus uſités.

Clavecin Vertical *Basson.*

Obſervations.

Le défaut général de ceux qui jouent de cet inſtrument, eſt de n'avoir jamais obſervé qu'il y a des degrés pour parvenir à la parfaite juſteſſe, à l'enſemble des deux mains, à la belle qualité de ſon, à ſon égalité, & à l'à-plomb de l'exécution. Tous les défauts ne viennent que de l'empreſſement que l'on a de jouer les difficultés, avant que d'être en état de les exécuter. C'eſt aux Profeſſeurs à repréſenter & à démontrer l'impoſſibilité où ſont leurs Elèves d'avancer trop vîte. Sans cela, vingt ans d'études ſeraient vingt ans de perdus.

On entend tous les jours des Muſiciens jouer des Sonates, juſte ou non; & même lorſqu'il ne faut ſimplement exécuter que les notes de l'accompagnement d'une ſonate, il n'y a ni valeurs obſervées, ni juſteſſe; à peine ſait-on dans quel ton on eſt.

Quiconque entreprendra de jouer de cet inſtrument, ſans avoir étudié au moins ſix mois, la Muſique dans toutes ſes formes, peut renoncer à devenir jamais habile.

Nous conſeillons donc aux amateurs de ne rien entreprendre que par gradation; alors ils pourront ſe flatter de réuſſir, ſi la nature ne s'y oppoſe pas abſolument. Nous conſeillons auſſi aux Profeſſeurs de ne pas jouer en même tems que leurs élèves, mais de les écouter, & de les reprendre à meſure qu'ils font des fautes.

BASSON (a).

Le *Baſſon* eſt un inſtrument de Muſique à vent & à anche.

Il eſt dénommé dans l'Encyclopédie, *Baſſon de Hautbois*; c'eſt vraiſemblablement parce que cet inſtrument aura été formé pour faire la baſſe du Hautbois, lorſqu'on a ceſſé de faire uſage du Cromorne, qui était l'ancienne baſſe du Hautbois.

On ne le connaît actuellement en France, que ſous le nom de Baſſon.

(a) C'eſt par erreur que cet article & les ſuivans n'ont pas été mis à leur place.

Les Italiens le nomment *Fagotto*, ce qui dans cette langue ſignifie *paquet*; peut-être à cauſe que cet inſtrument, lorſqu'il eſt démonté, & mis dans un ſac, forme une eſpece de paquet; cependant ils donnent le même nom au ſerpent, autre inſtrument qui ne reſſemble point du tout au Baſſon.

Le Baſſon ſert à jouer les parties de baſſe, comme le violoncelle & la contre-baſſe: il produit un ſon qui, par le timbre que donne l'anche, fait ſortir le ſon des autres inſtrumens, avec leſquels il ſe mêle, dans les morceaux de Muſique, qui ſont ſuſceptibles de grand effet; c'eſt pour cette raiſon qu'on l'emploie dans tous les orcheſtres.

Indépendamment de cette propriété, le Baſſon en a encore une autre eſſentielle; c'eſt que par l'analogie qui ſe trouve entre le ſon de cet inſtrument, & celui de la voix humaine, il eſt très-propre à accompagner la voix, ſur-tout la *baſſe-taille*, avec laquelle il a plus de rapport qu'avec toute autre; il fait auſſi un très-bon effet dans le genre de Muſique que les Allemans appelent Muſique d'harmonie, compoſée de deux Clarinettes, deux Cors & deux Baſſons. On l'emploie auſſi avantageuſement pour accompagner des pieces de Muſique arrangées pour la Harpe; enfin on ſait aujourd'hui par expérience, que cet inſtrument eſt porté à un degré, ſinon de perfection, du moins propre à faire connaître qu'il eſt ſuſceptible d'être employé dans preſque tous les genres de Muſique qui ſont en uſage actuellement. Il ſuffit d'avoir entendu les virtuoſes, tels que MM. Jadin, Schubart, Ritter, & quelques autres, pour être perſuadé que cet inſtrument eſt propre à jouer les concerto, & autres genres de Muſique.

On joint ici la figure de cet inſtrument ſous trois formes différentes: la premiere figure repréſente en détail les différentes pieces dont le Baſſon eſt compoſé, & la maniere dont elles doivent s'emboîter l'une dans l'autre, pour monter l'inſtrument, tel qu'il doit être pour ſe jouer.

La ſeconde figure repréſente l'intérieur du Baſſon coupé ſur le milieu, & la largeur intérieure qu'il a depuis une extrémité juſqu'à l'autre. On y voit auſſi le raport qu'ont avec le tuyau ou canal intérieur, les trous qui ſont percés extérieurement dans toute ſa longueur pour former les tons qu'il doit produire.

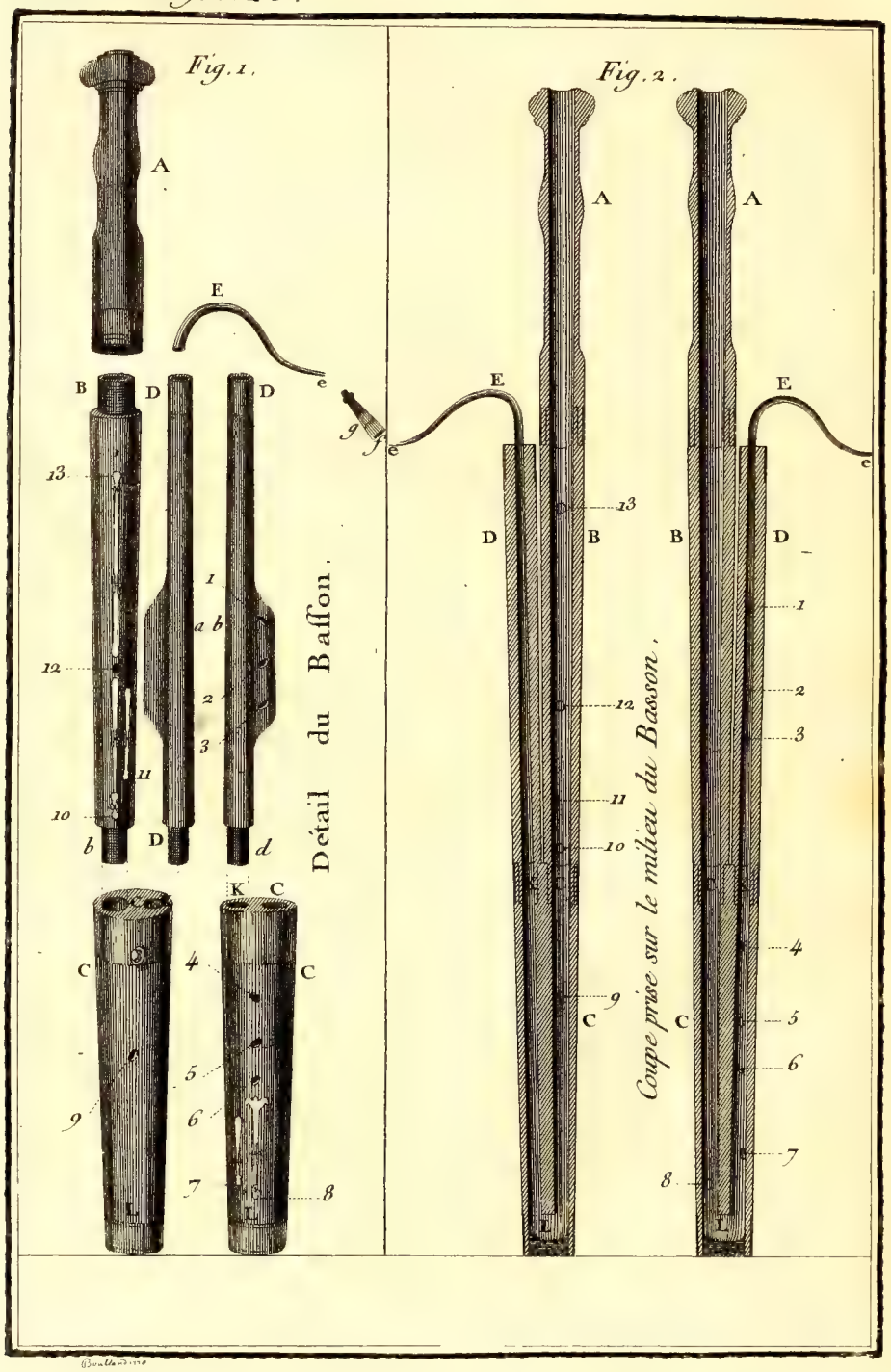


Fig. 1.
A
E
e
B
D
D
13
12
11
10
b
D
d
1
a b
2
3
Détail du Basson.
C
C
K
C
4
5
6
7
8
9
L
Fig. 2.
A
A
E
E
e
9
f
D
B
B
D
13
12
11
10
1
2
3
4
5
6
7
8
C
C
L
L
Coupe prise sur le milieu du Basson.

La figure intitulée *tablature du Baſſon*, le repréſente tout monté, tel qu'il doit être pour le jouer. Elle indique auſſi les trous qu'il faut ouvrir ou fermer, pour faire la gamme du Baſſon dans toute ſon étendue, ce qui ſe connaîtra par les points noirs ou blancs marqués ſur les lignes qui partent des trous du Baſſon.

Explication de la Figure premiere.

Le Baſſon eſt compoſé des quatre pieces de bois que l'on voit marquées *A B C D*, perforées dans toute leur longueur.

La premiere marquée *D d* ſe nomme la petite piece; elle eſt percée intérieurement d'un trou qui va en s'élargiſſant de *D* en *d*. Au milieu de cette piece eſt un épaulement *a b* qui recouvre une partie de la grande piece *B*, lorſque l'inſtrument eſt monté. Cet épaulement eſt fait pour que les doigts de la main gauche, qui doit tenir cette partie du Baſſon, puiſſent boucher facilement les trous de cette piece 1, 2, 3, auxquels ſans cela, la main la plus grande ne pourrait atteindre, par l'éloignement où ces trous ſe trouvent l'un de l'autre, comme on voit en ſuivant les lignes qui marquent leur direction, pour communiquer au canal ou tuyau intérieur de cette piece. On a figuré cette piece *D* ſous deux faces différentes; la premiere fait voir la poſition que la piece doit avoir pour être placée à côté de la grande piece *B*, lorſque pour monter l'inſtrument, on les place l'une & l'autre dans les trous de la piece *C* qui eſt au-deſſous. L'autre face ſert à faire connaître la direction des trous 1, 2, 3, au canal ou tuyau intérieur de cette piece. A l'extrémité ſupérieure de la piece *D* eſt l'ouverture du trou qui ſert à placer le bocal *E* que l'on voit au-deſſus.

L'extrémité inférieure porte un tenon *d* garni de fil, pour faire joindre exactement cette piece, qui entre dans le trou *K* de la piece *C* que l'on voit au-deſſous, & qui ſe nomme la culaſſe ou groſſe piece. Elle eſt percée de deux trous *K C*; le premier *K* reçoit, comme on vient de dire, la piece *D d*; & le ſecond *C*, qui eſt plus grand, reçoit la piece *B b* par le tenon *b*.

Les deux trous *K C* de la piece *C* vont dans toute ſa longueur, ſavoir; le trou *K* en élargiſſant de *K* vers *L* qui eſt à l'extrémité inférieure de

cette piece, & le trou *C* va au contraire en élargiſſant de *L* vers *C*. Ces deux trous communiquent l'un à l'autre vers *L*; enſorte qu'ils forment un tuyau recourbé. Les deux trous *K C* qui traverſent d'outre en outre la piece *C*, lorſqu'on fabrique l'inſtrument, ſont enſuite rebouchés en *L* par un tampon de liege, pour fermer exactement cette piece. Or avant de reboucher le trou *L*, on abat un peu de la cloiſon qui ſépare les deux trous *K C*; enſorte que du côté *L*, ils ne forment qu'une ſeule ouverture, & que la communication, que laiſſe la bréche de la cloiſon, lorſque la partie *L* eſt rebouchée, ſoit à-peu-près égale à l'ouverture des tuyaux en cet endroit, de maniere que les deux canaux *K C* ne forment qu'un tuyau recourbé en *L*. On garnit de frettes ou virolles de cuivre ou d'argent les deux extrémités de la piece *C*, afin qu'elle ne fende point, lorſqu'on met en *L* le bouchon de liege, & dans les trous *K C* les pieces *D d* & *B b*, nommées petite & grande piece.

La culaſſe ou groſſe piece *C* eſt percée de ſix trous; les trois que l'on voit marqués 4, 5, 6, communiquent au tuyau *K* de la petite piece, en ſuivant la direction des lignes ponctuées, qui partent des ouvertures de ces trous. Le trou marqué 7, & qui eſt fermé par une clef, que ſon reſſort tient appliqué ſur le trou, & qui ne débouche que lorſqu'on appuie avec le petit doigt ſur la patte de cette clef, communique auſſi avec le tuyau *K*. Le trou marqué 8 répond au contraire au tuyau *C*, & eſt toujours ouvert, quoiqu'il y ait une clef. Cette clef eſt compoſée de deux parties principales, qui ſont la baſcule & la ſoupape. La baſcule fait charniere dans un tenon, où elle eſt traverſée par une goupille ou une vis, qui lui laiſſe la liberté de ſe mouvoir. La ſoupape eſt de même articulée dans un tenon, par le moyen d'une vis, qui traverſe ſes oreilles. Les tenons ſont fixés ſur le corps de l'inſtrument par quelques vis qui les traverſent, & vont s'implanter dans le corps de l'inſtrument. Ces tenons doivent être tellement éloignés les uns des autres, que le crochet de la baſcule puiſſe prendre dans l'anneau de la ſoupape. Au-deſſous de la patte de la baſcule, eſt un reſſort qui la renvoie en haut, de ſorte que le crochet de la baſcule eſt toujours baiſſé, de même que l'anneau de la ſoupape, dont le cuir eſt par ce moyen éloigné du trou; mais lorſqu'on tient le doigt appliqué ſur la patte de la baſcule, on fait hauſſer ſon crochet & l'anneau de la ſoupape, & par conſéquent

baiſſer cette même ſoupape, dont le cuir s'applique ſur le trou, & le ferme exactement.

Les trois clefs qui ferment les trous du Baſſon, 8, 10 & 13, ſont conſtruites de même ; elles ne différent que par les différentes longueurs de leurs baſcules : celle qui ferme le trou 11, eſt de même que celle du trou 7 que ſon reſſort tient appliqué ſur ce trou, & elle ne débouche que lorſqu'on tient le pouce de la main gauche appliqué ſur la patte de cette clef.

La piece *B b* que l'on nomme auſſi la grande piece, eſt percée dans toute ſa longueur d'un trou qui va en s'élargiſſant de *b* en *B*, & terminée par deux tenons *B b*. Le tenon *b* qui eſt garni de fil, entre dans le trou *C*; & l'autre qui eſt marqué *P*, & eſt garni de même, reçoit le bonnet *A* qui eſt entouré à cet endroit d'une frette ou virolle de cuivre ou d'argent, ſelon que les clefs & les autres virolles en ſont faites. Le bonnet *A* eſt percé dans toute ſa longueur d'un trou qui eſt la continuation de celui de la grande piece *B*.

Cette grande piece eſt percée de quatre trous, 10, 11, 12, 13, qui communiquent avec le tuyau ou canal intérieur *B b*.

Les trous marqués 10 & 13 ſe ferment avec les clefs briſées dont on a déja parlé, en appuyant le pouce de la main gauche ſur la patte de leur baſcule; le trou 11 s'ouvre au contraire, lorſqu'on appuie le même pouce ſur la patte de la clef qui le bouche.

A l'extrémité *D* de la petite piece, on ajuſte le bocal *E* qui eſt un tuyau de cuivre ou d'argent, courbe, comme on le voit au-deſſus de cette piece. On fait entrer la partie la plus large de ce bocal dans l'ouverture de la piece *D* qui eſt garnie d'une virolle, comme toutes les parties qui en reçoivent d'autres.

A l'extrémité du bocal *e*, on ajoute l'anche *f* qui eſt compoſée de deux lames de roſeau liées l'une ſur l'autre, ſur une broche de fer de la groſſeur du bocal en *e*.

On fait entrer l'extrémité de cette partie du bocal *e* à la place de la broche de fer qui a ſervi de moule à l'anche, au milieu de laquelle on fait encore une ligature de fil ou de laiton *g*, qui ſert à contenir les deux lames de l'anche, & à lui donner la vibration néceſſaire.

La *figure* 2 fait voir l'intérieur du Baſſon : on apperçoit aiſément que cet inſtrument eſt un tuyau qui va toujours en élargiſſant depuis

l'extrémité du bocal *e*, juſqu'au bout du bonnet *A*. On voit en *L* la courbure de ce tuyau à l'endroit où les deux canaux *K C* de la culaſſe ne forment qu'une ouverture. La place que doit occuper le bouchon de liege que l'on met en *L*, eſt depuis la ligne qui termine la partie inférieure de *L* juſqu'à l'extrémité inférieure de la piece *C*.

C'eſt pour rendre cet inſtrument maniable, que l'on a imaginé de le recourber ainſi; ſa longueur depuis l'extrémité du bocal *e*, juſqu'à l'extrémité du bonnet *A*, eſt déterminée à huit pieds, réduits à quatre, à cauſe de la courbure. L'ouverture à l'extrémité *e* du bocal, peut avoir tout au plus la largeur d'une lentille; *o* eſt à l'extrémité du bonnet *A*. Elle a un pouce un quart ou un demi de diametre. On perce les trous dans la longueur de ce tuyau, ſelon les diſtances & la largeur qui conviennent aux tons que les trous doivent rendre. Ces tons ſont plus ou moins graves, ſelon que les trous ſont plus ou moins éloignés de l'anche.

On voit auſſi par l'éloignement où ces trous ſe trouvent l'un de l'autre, dans l'intérieur du Baſſon, que s'ils avaient la même diſtance à l'extérieur, il ſerait impoſſible de les toucher avec les doigts; c'eſt par cette raiſon que l'on a pratiqué l'épaulement *a b* qui ſe trouve à la petite piece *D*, par le moyen duquel les trous 1, 2, 3 ſe trouvent à la portée ordinaire de la main, & peuvent être touchés facilement. Il en eſt de même des clefs que l'on voit ſur le Baſſon, qui donnent la facilité d'ouvrir & fermer les trous auxquels elles ſont adaptées.

Quoique la longueur du Baſſon ſoit fixée à huit pieds, réduits à quatre, il faut cependant obſerver que, comme la longueur de l'inſtrument plus ou moins grande, le rend plus ou moins haut ou bas, le ton que l'on prend actuellement dans toutes ſortes de Muſique, & particuliérement au Concert Spirituel, étant beaucoup plus haut que le diapazon, dont on ſe ſervait lorſqu'on a commencé à faire uſage du Baſſon, il faut néceſſairement que la longueur de cet inſtrument ſoit diminuée en proportion, pour faire un Baſſon au ton dont on ſe ſert actuellement; car il n'eſt pas plus poſſible de jouer haut avec un inſtrument bas, que de jouer bas avec un autre qui ſerait haut. On peut cependant changer le ton d'un Baſſon, c'eſt-à-dire, le hauſſer ou le baiſſer de quelque choſe, par le moyen d'une petite piece *D* plus courte que l'ordinaire, d'un bocal & d'une anche auſſi plus courte; mais comme ce changement de

pieces

pieces n'apporte de différence que dans les tons qui partent des trous 1, 2, 3 de la petite piece *D*. Il en réſulte que les tons ſeuls ſont ſuſceptibles de monter, & ceux qui partent du reſte de l'inſtrument, qui demeure dans ſa même ſituation, deviennent trop bas; de ſorte qu'il n'eſt preſque pas poſſible de jouer juſte avec un Baſſon de cette eſpece, ſur-tout lorſqu'il ſe trouve une trop grande différence entre les pieces que l'on ſubſtitue l'une à l'autre; enfin, pour jouer juſte de cet inſtrument, ainſi que de tous les autres inſtrumens à vent, il ſerait à ſouhaiter que l'on ne changeât jamais de ton. Pour lors un inſtrument qui ſerait une fois ajuſté au ton convenu, ſerait preſque invariable: c'eſt pour cette raiſon, que tous les Virtuoſes qui ont été connus juſqu'à préſent pour les inſtrumens à vent, ne changent jamais de ton lorſqu'ils jouent ſeuls.

Les Baſſons qui ſont fabriqués dans la proportion de huit pieds réduits à quatre, ſuivant l'ancienne facture, conviennent dans les Egliſes Cathédrales, où, ordinairement, le ton de l'Orgue eſt fort bas, comme était anciennement celui de l'Egliſe des Innocens, & comme ſont encore ceux de la Sainte-Chapelle de Paris, & de la Chapelle du Roi à Verſailles. Ces Baſſons peuvent encore convenir à l'Opéra de Paris, où l'on change le ton, ſuivant que les rôles ſont plus bas ou moins hauts; de maniere que le ton eſt quelquefois ſi bas, que tous les inſtrumens à vent ſont néceſſairement diſcords par la difficulté, on peut même dire l'impoſſibilité, qu'il y a de jouer juſte avec un inſtrument trop haut ou trop bas.

Le figure 3 repréſente le Baſſon tout monté, tel qu'il doit être pour le jouer. On commence par attacher l'inſtrument à un des boutons de l'habit, avec un ruban ou cordon, qui tient à l'anneau que l'on voit à la virolle de la culaſſe *C*, & on tient le Baſſon devant ſoi un peu penché, de maniere que l'anche vienne directement à portée de la bouche; on porte enſuite la main gauche vers la partie moyenne de l'inſtrument avec laquelle on embraſſe la grande piece *B*; enſorte que le pouce de cette main bouche le douzieme trou, & les doigts index, medius & annulaire de cette main bouchent les trous 1, 2, 3 de la petite piece *D*. Le pouce de la main gauche qui ſert à boucher le douzieme trou, lequel répond à la grande piece *B*, ſert auſſi à toucher les deux clefs briſées avec leſquelles on ferme le dixieme & treizieme trous, & celle

avec laquelle on ouvre le onzieme trou, lorſqu'il eſt néceſſaire. Ce pouce doit pouvoir tout-à-la-fois appuyer ſur les deux clefs dix & treize pour les fermer, & boucher le douzieme trou.

A l'égard de la main droite, que l'on porte vers la partie inférieure de l'inſtrument, le pouce doit boucher le neuvieme trou, le doigt index le quatrieme, le doigt médius le cinquieme, & le doigt annulaire de cette main le ſixieme.

Quant au petit doigt, on s'en ſert pour toucher les deux clefs des ſeptieme & huitieme trous, obſervant que lorſqu'on touche celle du ſeptieme trou, on l'ouvre, & qu'au contraire on ferme le huitieme trou, lorſqu'on touche ſa clef, à cauſe de la baſcule qui précéde la ſoupape.

Après avoir ainſi placé les doigts, on ſoufflera dans l'anche de la maniere qui ſera indiquée ci-après; mais il faut avoir ſoin de la tenir dans la bouche quelques minutes avant, pour l'humecter; ſans quoi on courrait riſque de la caſſer, & le ton du Baſſon ne ſerait pas déterminé.

Par la tablature que l'on voit adhérente à la figure du Baſſon, on connaîtra la plus grande étendue de cet inſtrument, en ſuivant les notes de muſique qui ſont placées en bas.

Il y a trois choſes importantes à examiner ſur cet inſtrument: 1°. le bois dont il eſt fabriqué. 2°. La qualité du roſeau avec lequel l'anche eſt faite, & la maniere dont elle eſt faite. 3°. L'embouchure, c'eſt-à-dire, la maniere de tenir l'anche dans la bouche.

Quant à la qualité du bois, il eſt ſûr qu'un bois dur, tel que le buis, l'ébene, le bois de paliſſandre, &c. produira un ſon aigre & dur.

Un autre bois trop tendre produira un ſon ſourd, & rendra l'inſtrument dur à jouer, par la raiſon que les pores du bois étant plus ouverts, le vent ne paſſera pas avec facilité dans l'inſtrument, comme auſſi il paſſerait trop vîte dans un autre qui ſerait fait d'un bois dur & ſec; il faut donc choiſir un milieu entre ces deux extrémités; c'eſt-à-dire, un bois qui ne ſoit ni trop dur, ni trop tendre: l'érable eſt le ſeul, lorſqu'il eſt bien choiſi, qui raſſemble les qualités requiſes, & par conſéquent le ſeul propre à faire un inſtrument, tel qu'il convient, pour avoir la belle qualité de ſon que l'on deſire.

La juſteſſe du Baſſon, ainſi que de tous les inſtrumens à vent, dépend de la perce intérieure des pieces qui le compoſent, & de

celle des trous qui communiquent au tuyau ou canal intérieur de l'inſtrument.

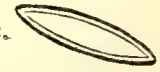
Les Luthiers qui fabriquent ces inſtrumens, en général ſont en petit nombre, & tous ne réuſſiſſent pas également dans la facture du Baſſon; on doit par conſéquent préférer celui qui eſt le plus expérimenté dans ce genre.

Il y a encore une choſe qui mérite attention dans la facture de cet inſtrument, c'eſt qu'il doit avoir une certaine épaiſſeur, ſur-tout à la grande piece *B* & à la petite piece *D*: lorſque ces deux pieces ſont minces, comme on en a vu pluſieurs depuis quelques années, la qualité du ſon perd beaucoup, parce que le vent paſſe dans un tuyau qui n'a pas la force néceſſaire pour ſupporter la répercuſſion qu'il produit dans ces pieces.

L'anche du Baſſon contribue pour le moins autant que la qualité du bois à produire le ſon tel qu'on le deſire dans le baſſon. Quoique cette partie ſoit en apparence la moindre de l'inſtrument, elle eſt cependant une des plus eſſentielles. Il y a des régles établies qui déterminent les proportions que doit avoir une anche pour être de qualité requiſe, ſuivant celles que doit avoir le Baſſon dans ſon entier; mais malgré toute la préciſion avec laquelle on a eſſayé depuis long-tems d'exécuter tout ce qui eſt indiqué pour la facture de l'anche, on ne peut s'en rapporter aux principes établis à ce ſujet; il arrive ſouvent que l'anche la mieux faite dans toutes les proportions, eſt tout-à-fait mauvaiſe, & qu'une autre qui ſera moins bien faite, ſera bonne, ou du moins paſſable. Comme l'anche eſt faite avec du roſeau, la qualité du ſon qu'elle produit, dépend auſſi de celle du roſeau qu'on y emploie; ainſi on ne peut donner ſur cette partie une régle invariable. Tout ce que l'on peut faire, c'eſt d'en choiſir juſqu'à ce qu'on en ait trouvé une qui produiſe aiſément le ſon tel qu'on vient de le déſigner. Il faut obſerver que l'anche ne ſoit ni trop forte, ni trop foible; une anche trop forte fatigue beaucoup à jouer, exige un plus grand volume de vent, & une preſſion plus forte entre les levres; elle produit auſſi un ſon dur & rarement beau. Celle qui ſerait trop foible rendrait un ſon maigre, dénué de la rondeur qui convient au ſon du Baſſon, & ſerait par conſéquent déſagréable; il faut prendre le meilleur entre les deux extrémités. On doit

auſſi faire attention que l'anche ne ſoit ni trop longue, ni trop courte; l'une & l'autre rendent le Baſſon faux; la plus longue doit avoir tout au plus trente-deux lignes | ..... | , & la plus courte ne peut être moindre de vingt-huit ou vingt-neuf lignes | ..... | ; on en jugera encore mieux, en les eſſayant ſur l'inſtrument, que par les proportions ci-deſſus.

L'embouchure eſt la maniere de tenir l'anche dans la bouche, & de porter dans l'inſtrument le volume de vent ſuffiſant, pour en tirer le ſon, & former les tons de ſon étendue; on ne peut pas donner ici une deſcription exacte de la maniere de contenir l'anche dans la bouche; c'eſt de-là cependant que dépend la perfection du ſon que l'on peut faire produire au Baſſon; car un inſtrument avec ſon anche, l'un & l'autre de qualité requiſe pour la juſteſſe & la facture, étant joué par pluſieurs profeſſeurs habiles, produira des ſons différens à l'oreille des connaiſſeurs, dont l'un ſera plus flatteur & plus agréable que l'autre.

Tout ce que l'on peut dire ſur cet objet, c'eſt que l'anche doit être tenue dans la bouche, depuis ſon extrémité juſqu'à peu-près le milieu de l'eſpace qui eſt entre cette extrémité & la petite ligature en fil ou laiton, ſervant à contenir les deux lames de l'anche. Pour les tons les plus graves comme le *ſi*, *ut*, *re*, qui ſont les premiers du Baſſon, l'anche doit être preſſée légérement entre les levres, leſquelles doivent ſe reſſerrer à proportion que l'on monte, de maniere que pour les tons les plus hauts, elle doit être comprimée entre les levres, enſorte quelle ne forme qu'une ouverture ſuffiſante pour laiſſer paſſer le vent dans l'inſtrument. Afin qu'elle ne ſe ferme pas entiérement, ce qui arriverait ſi on la tenait tout à plat entre les levres, & ſerait cauſe que le vent n'aurait plus de paſſage, on doit la tenir un peu obliquement; de façon qu'un des côtés de l'anche touche à la levre ſupérieure, & l'autre à la levre inférieure, à-peu-près de la maniere que repréſente l'ovale ci-après.  Au moyen de cette poſition, le vent paſſe librement dans l'inſtrument en quantité ſuffiſante, pour produire tous les tons de ſon étendue.

Il y a plusieurs autres observations à faire sur l'embouchure du Basson, qui seraient trop longues à décrire ici, & sur lesquelles on pourra se procurer les connaissances nécessaires, en faisant choix d'un Maître habile, lorsqu'on voudra jouer de cet instrument : mais comme c'est de la pression plus ou moins forte de l'anche entre les levres que dépend le plus ou moins de mordant que l'on distingue dans le son du Basson, un amateur pourra, par lui-même, parvenir à former un son agréable, en évitant de forcer l'anche, ce qui produit un mauvais son. Il ne faut pas non plus tenir l'anche sur l'extrémité des deux lames, le son serait maigre, & on entendrait une espece de sifflement, qu'on appele un son de peigne, parce qu'il ressemble assez au bruit que l'on ferait, en passant avec vîtesse un lame de coûteau sur toutes les dents d'un peigne ; ce son est toujours désagréable, & quelque talent que puisse avoir d'ailleurs un Amateur ou Professeur, pour bien jouer du Basson, il perdra toujours beaucoup de son mérite, si ce défaut se rencontre dans le son de son instrument ; si au contraire on avançait l'anche dans la bouche beaucoup plus, c'est-à-dire, jusqu'au près de la ligature de fil ou laiton, il en résulterait un autre inconvénient, indépendamment de ce qu'elle serait pour lors beaucoup plus dure à jouer, & qu'elle fatiguerait par conséquent les levres, le son de l'instrument deviendrait dur & rauque. Il n'y a donc point de meilleure position pour l'anche, que celle que l'on vient d'indiquer. On peut cependant l'avancer un peu plus dans la bouche, lorsqu'il faut exécuter de certains morceaux de Musique, où la partie du Basson exige des sons soutenus, comme dans les Opéra de Rameau & autres, où il faut tirer de ces instrumens des sons plus forts & bien opposés à ceux qu'on entend en jouant un Concerto ou autre Solo.

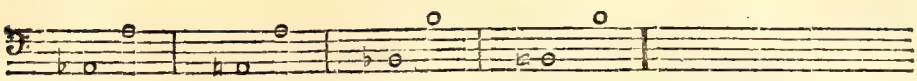
On a déja dit que le son du Basson a beaucoup de rapport avec la voix humaine, & qu'en cela il est propre à accompagner toutes sortes de voix. Lorsqu'on l'emploie à cet usage, il faut que le son du Basson soit ménagé de maniere, qu'on n'entende point l'espéce de sifflement que produit l'anche dont on a déja parlé, & que le son de cet instrument imite pour ainsi dire celui d'une grosse flûte, s'il était possible d'en faire une qui produisît le son aussi grave que celui du Basson. Il ne faut pas cependant que ce son soit entiérement dénué de l'espece de mordant

qui lui eſt propre, & qui lui donne le timbre néceſſaire, car alors il reſſemblerait à celui du ſerpent, ce qui ſerait également déſagréable.

Il y a encore une partie du Baſſon qui eſt auſſi eſſentielle que l'anche, pour la juſteſſe de cet inſtrument; c'eſt le bocal. Quoiqu'il y ait auſſi des proportions établies pour la facture de cette piece, il arrive ſouvent que le bocal qui eſt le mieux fait, ne convient point à l'inſtrument, tant pour la juſteſſe que pour la qualité du ſon; il faut faire à l'égard du bocal, de même que pour l'anche, c'eſt-à-dire, en eſſayer juſqu'à ce que l'on en trouve un convenable. Il ne faut pas non plus qu'il ſoit trop long, ni trop court: l'un & l'autre rendrait l'inſtrument faux. On perce au bocal un trou qui ſe trouve environ un pouce au-deſſus de la virolle de la petite piece du Baſſon *D*, dans laquelle il s'emboîte; d'autres le percent plus haut; mais il eſt mieux placé à l'endroit qu'on vient d'indiquer, parce que l'on peut le boucher, ſi l'on veut, avec une clef que l'on place ſur cette même piece *D*, qui répond au deſſus de ce trou que l'on ouvre ou ferme avec le pouce de la main gauche; ce trou donne de la facilité pour faire les tons *ut*, *re*, *mi* de la troiſieme octave, qui ſe font au moyen des trous numérotés 1, 2, 3. Sans cela l'*ut* prend difficilement, de même que les deux autres tons; mais il faut que le trou n'excede pas la groſſeur d'une petite aiguille; autrement le vent ſe perdrait en trop grande quantité, & nuirait aux tons d'en-bas, ſur-tout lorſqu'ils doivent être adoucis.

Quelques ſoins qu'on apporte à fabriquer le Baſſon, ſelon les proportions les plus juſtes, de même que pour le choix de l'anche & du bocal, il n'eſt gueres poſſible de trouver un inſtrument qui porte tous les tons & ſemi-tons juſtes & fixes, comme on les trouve ſur le monochorde; il y a toujours quelques tons qui ſont un peu forts ou un peu foibles: l'oreille doit guider l'embouchure, pour donner un peu plus de force aux tons qui ſe trouvent foibles, & diminuer au contraire ceux qui ſe trouvent un peu forts.

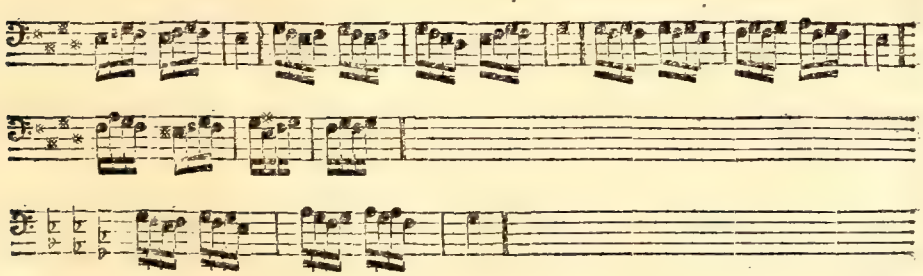
Par exemple, il eſt rare que les deux *la* qui ſe font d'une octave à l'autre, en bouchant les trous 1, 2, 3, 4, 5, ſoient exactement juſtes, de même que ceux qu'on voit ici notés, lorſqu'on ne ſe ſert que du même doigté qui eſt indiqué dans la tablature que l'on a vu ci-devant.



Il y a des poſitions particulieres pour rectifier ce défaut; il y en a auſſi pour faire de pluſieurs manieres quelques tons, ſuivant les paſſages où ils ſont employés. Si on entreprenait de donner ici des exemples de ces différentes poſitions, il faudrait multiplier les tablatures; ce qui deviendrait trop long, & pourrait faire confuſion. Il faut faire choix d'un Maître habile, qui ſache les poſitions, & puiſſe les enſeigner, pour les pratiquer de maniere à s'en pouvoir former une habitude.

Le Baſſon peut jouer dans tous les tons majeurs & mineurs; mais il y en a qui lui ſont plus favorables que d'autres. Les concerto, trio, quatuor & autres morceaux de Muſique qu'ont exécuté juſqu'à préſent ſur cet inſtrument les Virtuoſes dont on a parlé, ſont compoſés des tons de *fa*, *ut*, *ſol*, majeur & mineur, *ſi* bémol & *mi* bémol majeur, & ne montent pas plus haut que le *la* bémol, ou tout au plus le *la* naturel, qui eſt le troiſieme *la* de l'inſtrument. On peut cependant l'employer dans les tons de *la* & *re*, majeur & mineur.

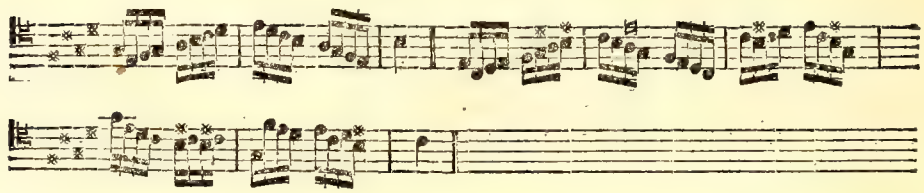
Il y a quelques paſſages, qui ne doivent point être employés dans la pratique, que l'on fait jouer au Baſſon, & qui ſeront indiqués ci-après: mais l'obſervation que l'on vient de faire ſur les tons propres au Baſſon, ne concerne que les accompagnemens & les ſolo. Car il peut jouer la même partie du Violoncelle, dans toutes les ſymphonies & autres morceaux de grand effet, dans tous les tons.



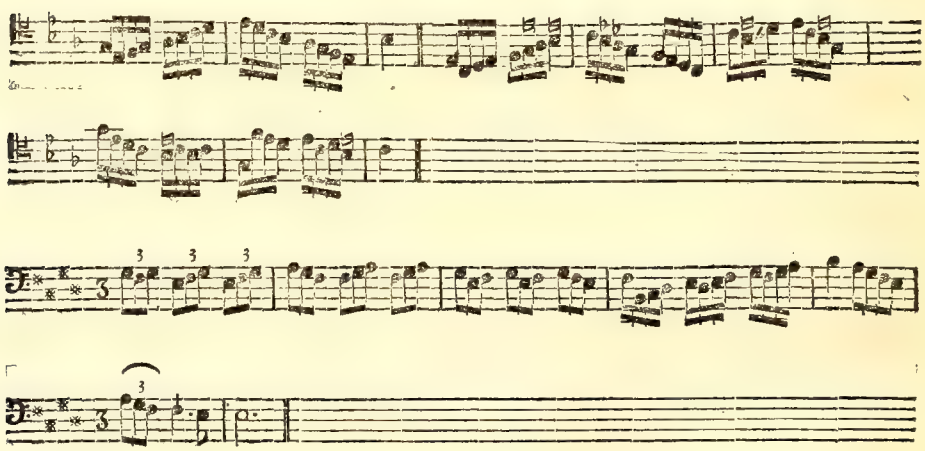
Les paſſages-ci deſſus ſont trop difficiles, & même preſqu'impoſſibles dans la vîteſſe, à cauſe des deux clefs 7 & 8, qui doivent être touchées

alternativement avec le petit doigt de la main droite, dont l'une débouche le *ſol* 𝄪, & l'autre ferme le *fa* dieze; ce qui fait un embarras dans le mouvement de ces clefs, & un cliquetis déſagréable. La même difficulté exiſte à faire ces mêmes paſſages dans l'octave au-deſſus & au-deſſous de celle où ils ſont notés; ainſi on ne doit point les employer, lorſqu'on compoſe pour cet inſtrument.

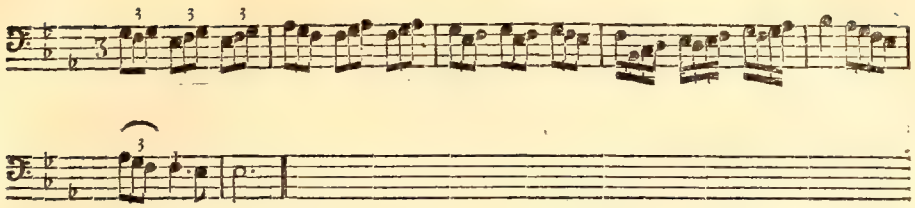
On va en démontrer quelques autres qu'il faut également éviter dans de certains tons, mais que l'on peut employer dans d'autres.



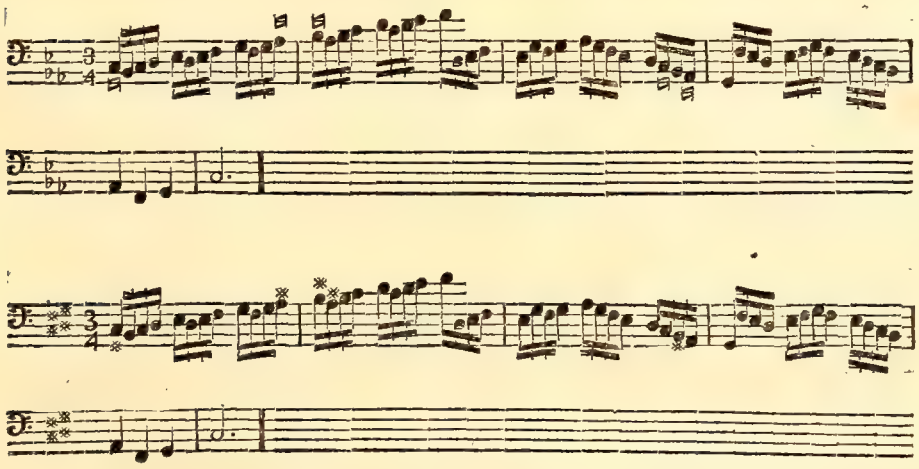
Ce trait eſt de la plus grande difficulté dans le ton où il eſt noté ci-deſſus, ſur-tout dans la vîteſſe; mais il eſt faiſable dans celui qui ſuit.



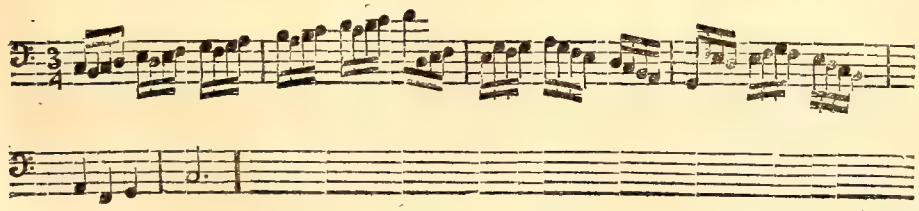
Le trait ci-deſſus eſt très-difficile dans le ton de *mi* majeur où il eſt noté; mais il eſt faiſable dans celui de *mi* bémol majeur, tel qu'il eſt ci-après.

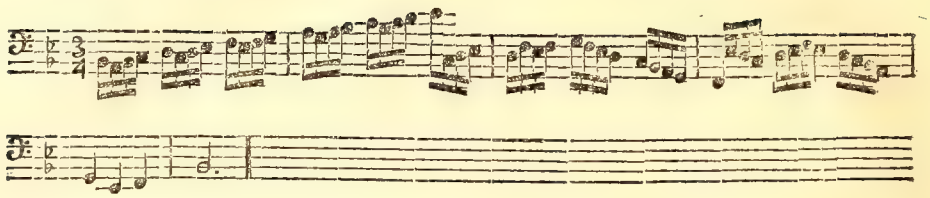


Le trait ci-après eſt faiſable dans un mouvement modéré, tel qu'il eſt noté dans le ton d'*ut* mineur; mais il ſeroit impraticable dans le ton d'*ut* 𝄪 majeur, ſur-tout dans un mouvement un peu ſerré.

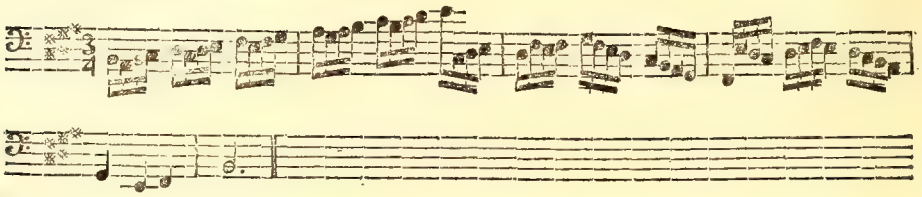


Le même trait en *ut* majeur, comme on le voit ci-après, ſe peut faire aiſément; il eſt faiſable auſſi, quoiqu'un peu plus difficile dans le ton de *ſi* bémol majeur.

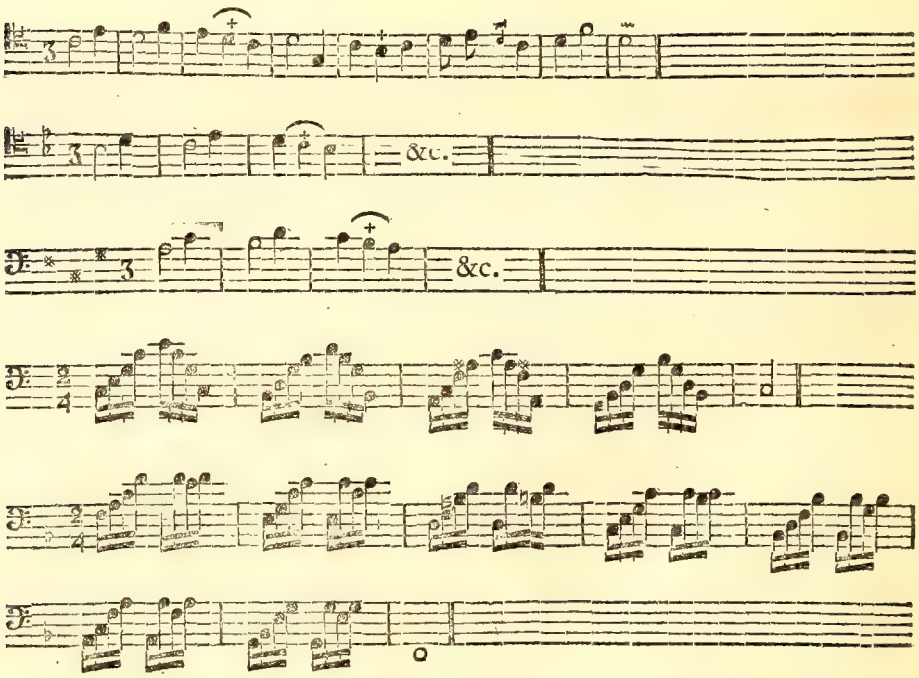




Ce même paſſage ſerait impraticable dans le ton de *ſi* naturel ci-deſſous.

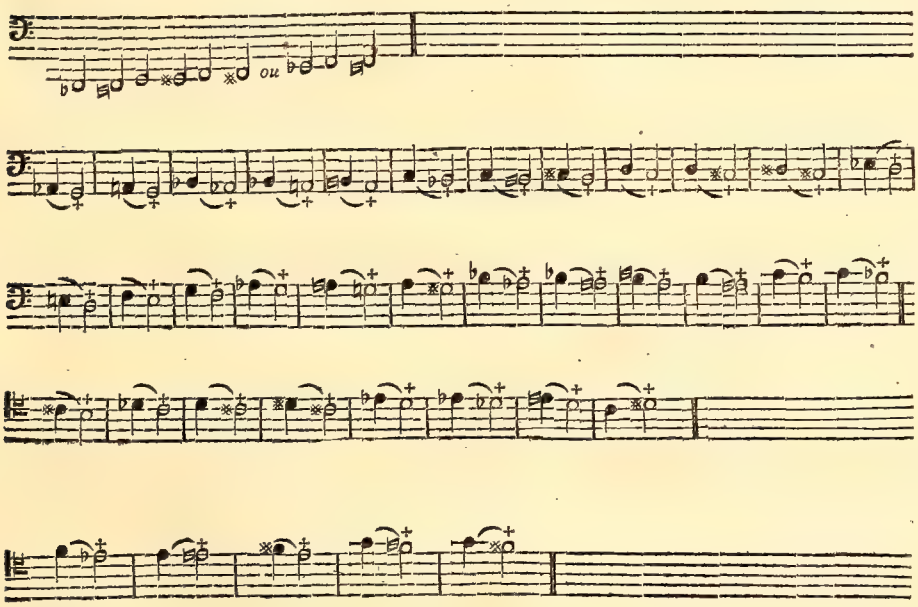


Voici encore quelques paſſages que l'on peut employer ſeulement dans le ton ci-après.

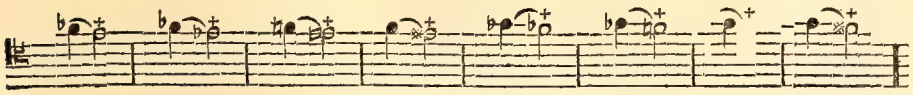


Il reſte à préſent à parler des cadences & autres agrémens que l'on peut faire ſur le Baſſon; celles que l'on peut faire bien entendre ſont en petit nombre. Il y en a qui ſe font d'un ſeul doigt, d'autres en exigent néceſſairement deux; c'eſt encore l'affaire du Maître que l'on choiſira de les enſeigner; il ſerait trop long de les déſigner ici; on indiquera ſeulement celles que l'on peut faire, ou qu'il faut éviter.

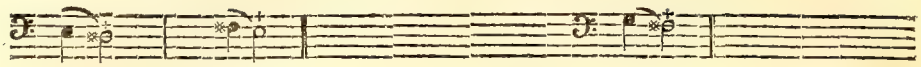
On ne peut faire aucune cadence ſur les notes ci-deſſous, ſi ce n'eſt ſur le *fa* avec la clef; mais elle ſe fait difficilement.



Ces cinq cadences ſont difficiles à bien faire; cependant il y a des perſonnes qui les font aſſez bien par des poſitions particulieres; c'eſt pour cela qu'on les a placées ici.

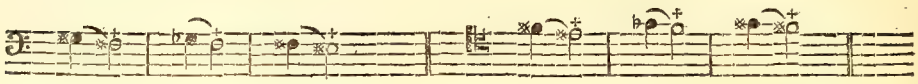


On ne peut point faire de cadences ſur ces notes.



Ces deux cadences ne ſe font pas aiſément, & ne peuvent jamais être bien battues.

Celle-ci ſe fait avec la clef, & eſt difficile pour la bien ſoutenir.



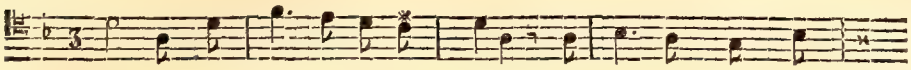
Ces cadences ſe font, mais très difficilement, par des poſitions particulieres, & même tous les inſtrumens n'y ſont pas propres; ainſi il faut les mettre au rang des inutiles, à moins qu'on ne veuille s'y exercer beaucoup.

Du coup de langue.

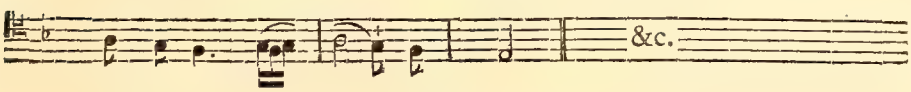
La langue fait aux inſtrumens à vent, ce que fait l'archet aux inſtrumens à corde : ainſi de même que pour ces derniers, on articule les notes avec le coup d'archet, ſuivant leurs différentes valeurs, on doit, pour les inſtrumens à vent, les articuler par un coup de langue.

Il y a pluſieurs manieres d'employer la langue à cet uſage; il n'eſt pas poſſible de les détailler ici; on dira ſeulement en général, que toutes les notes qui ne ſont pas liées enſemble, doivent être détachées par un coup de langue, qui doit être plus ou moins articulé, ſelon l'expreſſion & le mouvement qu'exigent les différens morceaux de Muſique que l'on exécute. Comme le Baſſon eſt propre à accompagner la voix, lorſqu'il eſt employé à cet uſage, ſi c'eſt un accompagnement dont les notes ſuivent les paroles que chante la voix, on doit s'appliquer à rendre ces notes de maniere que l'articulation de la langue ſur l'inſtrument, imite autant qu'il eſt poſſible, celle de la voix, en obſervant bien de faire les ſyllabes longues & breves, de même que la voix. Pour ce genre d'accompagnement, ſur-tout dans les morceaux d'expreſſion, le ſon de l'inſtrument doit être ménagé de maniere, qu'il ſe fonde pour ainſi dire avec celui de la voix, & le coup de langue doit être adouci à proportion des ſyllabes que prononce la voix.

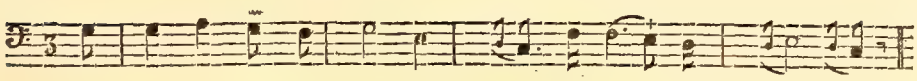
Voici un exemple où on peut mettre en pratique ce que l'on vient de dire.



Ah, que ma voix me devient chere, de-puis que mon Ber-



ger ſe plaît à la for - mer;



E- glé tient tous ſes biens des mains de la na- tu- re.

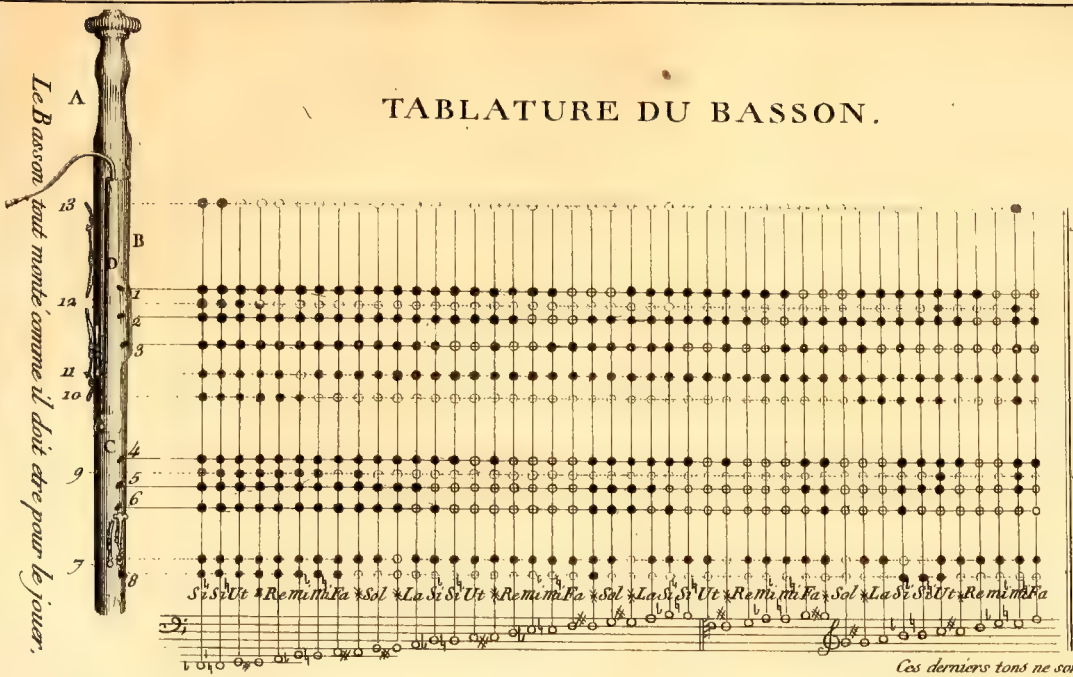
L'accompagnement de Baſſon qui eſt ſous ces deux morceaux, dans l'acte d'Eglé, eſt note pour note, & ſyllabe pour ſyllabe ſous la partie du chant; il faut de toute néceſſité qu'il ſoit rendu comme on vient de le dire, & que l'accompagnateur imite auſſi les différentes inflexions du chant, tels que les coulés, les ports de voix, cadences briſées, & autres agrémens, ſans quoi ces deux morceaux ne ſeraient qu'un effet déſagréable. En un mot, les inſtrumens à vent ayant été inventés pour imiter la voix, ils doivent chanter de même, lorſqu'ils l'accompagnent. Cette maniere d'accompagner exige plus d'art qu'on ne penſe, quoiqu'elle paraiſſe fort ſimple. Il faut être bien sûr de l'embouchure, & connaître bien le doigté de l'inſtrument propre à faire les agrémens qu'ils exigent. Il y a peu de maîtres qui s'attachent à cette partie; ceux qui connaiſſent la Muſique vocale, & le goût du chant, auront encore plus de facilité que d'autres à y parvenir.

Pour ce qui regarde tout autre genre de Muſique, que l'accompagnement, le coup de langue doit être proportionné auſſi à l'expreſſion & au mouvement dont ils ſont ſuſceptibles. C'eſt l'affaire des Maîtres d'enſeigner la maniere de donner les différens coups de langue. Quelque genre de Muſique que l'on exécute, il faut éviter les deux incon-

véniens qui réſulteraient d'un coup de langue trop dur, ou trop peu articulé, qui tous deux rendent l'inſtrument déſagréable à entendre ; mais comme il y en a qui dépendent du plus ou moins de liberté de la langue ; de même il y a des perſonnes à qui les meilleurs Maîtres ne pouront jamais donner la tournure néceſſaire pour bien articuler certains morceaux de vîteſſe. Cependant cette difficulté ne doit pas décourager les amateurs ; ils pourront ſe dédommager de ce défaut de la grande liberté de langue, en s'appliquant à bien rendre d'autres morceaux de Muſique, qui, pour n'être pas ſuſceptibles de la plus grande exécution, n'en ſont pas moins agréables pour l'amateur & l'auditeur. D'ailleurs on a toujours remarqué que la grande difficulté eſt rarement rendue ſur le Baſſon, encore plus particuliérement que ſur les autres inſtrumens à vent, avec la néceſſité, la juſteſſe & la préciſion néceſſaires pour la rendre agréable. Cela provient de ce que la plûpart de ceux qui jouent de grandes difficultés, ſe trouvent néceſſairement, & comme malgré eux, emportés par un coup de langue trop précipité, qui les met ſouvent hors de meſure. Il eſt auſſi difficile de réduire une langue trop libre, que de donner de la légéreté à celle qui ſerait lourde & épaiſſe. Ce dernier défaut de la langue produit l'effet contraire de l'autre, & retarde néceſſairement la meſure ; de ſorte que ſi deux perſonnes qui auraient ces deux défauts exécutaient enſemble un morceau de Muſique, qui exigerait de la vîteſſe, il ſeroit impoſſible qu'ils ſe rencontraſſent enſemble, & ils contrecarreraient continuellement par leurs mouvemens irréguliers, les Maîtres les plus habiles qui joueraient avec eux la même partie. La grande difficulté a encore cet inconvénient ; indépendamment de la fatigue beaucoup plus grande qu'elle exige, le ſon du Baſſon ne peut jamais être auſſi beau que lorſqu'on exécute des pieces de Muſique, qui ne demandent qu'un chant agréable. On invite cependant les amateurs à ne pas s'en tenir à ce qu'on peut nommer le terre-à-terre. Il eſt bon, & même néceſſaire, de pratiquer la difficulté pour ſe former l'embouchure & les doigts, & acquérir l'habitude de faire aiſément certains traits difficiles. Lorſqu'on ſera parvenu à ce degré, on choiſira le genre que l'on aimera le mieux, de l'agréable ou du ſurprenant.

Les doigts ſervent à boucher ou déboucher les trous qui produiſent les différens tons du Baſſon. Ils doivent être placés ſur l'inſtrument, de

TABLATURE DU BASSON.



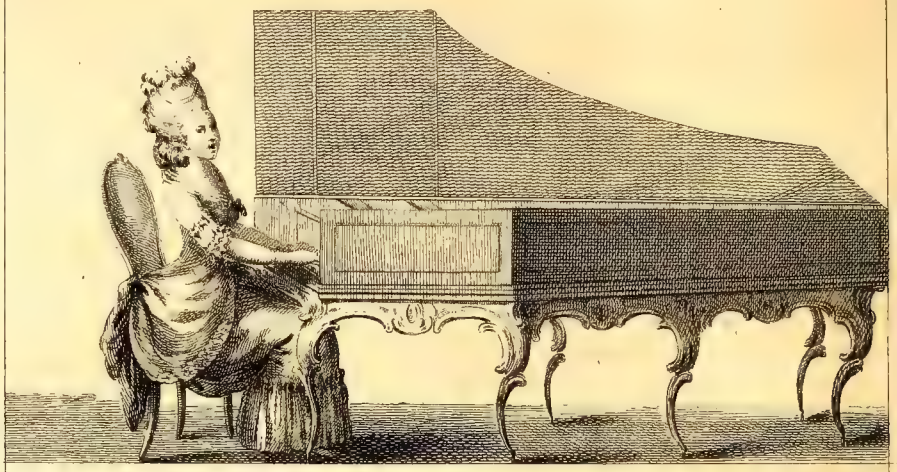
N.a Il y a d'autres positions pour faire plusieurs tons de differentes manieres suivant les passages ou ils se trouvent employés, il seroit trop long de les demontrer icy, c'est pourquoy on s'est rétraint à donner la Tablature la plus simple et la plus connue, c'est aux Maitres dont on fera choix à enseigner ces differentes positions.

Il faut observer aussi que le même doigté qui sert dans cette Tablature à faire les Diezes sert aussi à faire les Bemols, par exemple, le doigté de l'Ut ♯ fait le Re ♭, celuy du Sol ♯ fait le La ♭ comme aussi celuy du Si ♭ fait le La ♯ et celuy du Mi ♭ fait le Re ♯ ainsi du reste. On n'a pas placés ces tons dans la Tablature pour eviter la longueur et la confusion.

Ces derniers tons ne sont point usités surtout Ut. Re. Mi. Fa. Mais cependant ils ne sont pas infesables, on verra cy apres pour quoy on les a placés icy.

Les lignes perpendiculaires qui se trouvent au dessus de chaque Notte indiquent le nombre de trous qui doivent etre ouverts, ou fermés, pour produire chaque Ton, ou Semi tons, qui forment la Game du Basson; la ligne droite qui part de chaque trou, marque que le trou doit etre ouvert, ou fermé, pour rendre le ton indiqué par la Notte qui est au dessous de la ligne perpendiculaire. On a marqué par des lignes ponctués, les tons pour les quels il faut ouvrir, ou fermer les trous qui se bouchent avec les Clefs, de même que ceux qui se bouchent avec le pouce de chaque main. Les autres marqués par des lignes pleines, sont ceux, pour les quels on n'a pas besoin d'employer les Clefs et qui se bouchent avec les trois premiers Doigts de chaque main.

Les deux Si ♭ et ♮ sont les premiers tons graves du Basson, ils se font avec le même doigté tous les trous fermés, il n'y a que la pression de l'anche qui etant plus forte pour le Si ♮. le fait distinguer du Si ♭. mais il est rarement juste par comparaison avec les Si des Octaves au dessus sur tout lors qu'on est obligé de forcer un peu le ton, l'Ut ♯ qui se trouve après se fait en debouchant la moitié du trou marqué 12. C'est pourquoy on voit qu'il n'est bouché qu'a moitié en suivant la ligne qui répond de ce ton au 4.e Point qui est fait ainsi ◒.



Clavecin.

Viole d'Amour
Page 307.

Poche ou Sourdine.

maniere qu'ils puiſſent agir librement, & que cependant les trous ſoient bouchés exactement, ſuivant l'exigence des tons qu'ils produiſent. Ils ne ſont pas ſuſceptibles des mêmes défauts que la langue, car la grande légéreté des doigts eſt une des meilleures qualités que l'on puiſſe deſirer; mais la moleſſe, la peſanteur & la roideur ſont des défauts eſſentiels que l'on corrige difficilement. C'eſt du tact des doigts que dépend l'agrément que l'on peut mettre dans le chant que l'on fait faire à cet inſtrument, comme les cadences briſées & appuyées, les ports-de-voix & autres; il faut, par conſéquent, que les doigts aient du nerf ſans roideur, de la flexibilité ſans moleſſe, & qu'ils agiſſent toujours de concert avec la langue; c'eſt de-là que dépend la belle exécution de la Muſique ſur cet inſtrument. Avec des doigts de cette qualité, un coup de langue bien dirigé, une embouchure bien formée, un inſtrument de bonne qualité, & la connaiſſance de toutes les poſitions qui peuvent ſervir à rendre les agrémens du chant dans tous les tons qui ſont favorables au Baſſon, un amateur, qui d'ailleurs ſaura parfaitement la Muſique, aura l'oreille juſte, & connaîtra les différentes expreſſions dont le chant eſt ſuſceptible, pourra rendre ſur cet inſtrument tel chant que ce puiſſe être, à l'imitation d'une voix, lorſque ce chant n'excédera pas la portée de l'inſtrument, & exécutera les concerto, trio, quatuor, & autres genres de Muſique, de maniere à faire plaiſir aux Auditeurs; mais il eſt rare de trouver toutes ces qualités réunies : c'eſt pourquoi il faut un travail opiniâtre, & des diſpoſitions naturelles pour les raſſembler.

CLAVECIN.

Cet inſtrument eſt trop connu pour que nous entrions ici dans les détails qui le concernent. Nous nous contenterons d'obſerver que par un vice de ſa conſtruction, le Clavecin étant borné à douze touches dans l'étendue d'une octave, il eſt impoſſible qu'il puiſſe rendre les vingt-un ſons que la Muſique admet, d'un ſon donné à ſon octave.

La maniere d'accorder le Clavecin, loin de pallier ce défaut, y jette un vice encore plus conſidérable, en ce que l'on eſt obligé de diſcorder chaque quinte, c'eſt-à-dire, tous les ſons, excepté les octaves, juſqu'au point néceſſaire pour détruire la différence qui doit ſe trouver entre un

demi-ton majeur, & un demi-ton mineur; d'où il réſulte que ni les tons mêmes, ni les tierces, ni les ſixtes, ni aucun autre intervalle, ne peuvent être entendus dans leur juſte proportion; en un mot, qu'aucun ſon n'y eſt juſte, lorſqu'il n'eſt pas conſidéré comme l'octave d'un autre (*a*).

Pour parvenir à rendre le Clavecin un inſtrument tout-à-fait muſical, il eſt néceſſaire que le clavier porte autant de touches qu'il en faut pour exécuter les vingt-un ſons différens contenus dans l'intervalle d'une octave; & afin qu'un pareil nombre de touches puiſſe entrer dans l'étendue du pouce au petit doigt, nous penſons qu'il n'y a que le moyen ſuivant.

1°. Il faut ajouter deux petites touches, l'une entre *ſi* & *ut*, l'autre entre *mi* & *fa*, ce qui, avec les cinq petites touches que porte ordinairement le clavier, fera en tout ſept petites touches.

2°. On coupera en deux chacune de ces petites touches, afin qu'une partie puiſſe rendre le bémol, & l'autre le dièſe. (Voy. la planche ci-jointe).

Ce ſont les Clavecins que les Italiens appelent *briſés* (Spezzati), & il paraît qu'on en faiſait beaucoup plus d'uſage en Italie, lorſque les principes de la Muſique y étaient en vigueur, & que l'ignorance, ſoit des chanteurs, ſoit des autres praticiens, quant à l'intonation, n'y avait pas pris le deſſus. On peut voir dans les *Obſervations ſur différens points d'Harmonie*, par M. l'Abbé Rouſſier, page 64 des notes, ce que diſait le fameux *Becatelli*, maître de Muſique à *Prato* en Toſcane, touchant ces ſortes de Clavecins qu'il appele *chromatiques*, (*b*). Il les apporte en

(*a*) Si ces défauts, quoique très-conſidérables, ne ſont pas ſentis par tous ceux qui touchent l'Orgue, le Clavecin, &c. c'eſt que la plûpart ſe ſont adonnés à ces ſortes d'inſtrumens avant de prendre des principes de Muſique, & qu'enſuite l'habitude de ces inſtrumens faux a éteint en eux, ou du moins émouſſé en partie, le ſentiment de l'oreille quant à l'intonation. La preuve en eſt dans les Egliſes où il y a des Orgues. Il en eſt peu dont les Organiſtes n'aient demandé, & ſouvent obtenu une augmentation de jeux dans leurs inſtrumens; aucun n'a demandé une augmentation de ſons dans l'étendue d'une octave. Car le Facteur ne manquerait pas d'exécuter ce que l'Organiſte demanderait, lorſqu'une Egliſe ſe met en dépenſe pour augmenter ſeulement le bruit, qui n'eſt pas un objet bien eſſentiel dans la Muſique.

(*b*) Cette dénomination eſt impropre. Les Clavecins briſés ſont, dans le fait, *enhar-*

preuve,

Clavier contenant tous les Sons renfermés dans l'étendue d'une Octave.

ECHELLE — 6 Pouces, 8 Lignes.
Grandeur de l'Octave.

Clavier ordinaire.

preuve, pour démontrer la différence entre un dièſe & un bémol, & pour qu'on puiſſe éprouver la grande diſcordance qui réſulteroit de prendre l'un de ces ſons pour l'autre, comme quelques praticiens commençaient à le faire de ſon tems, induits en erreur par l'imperfection des Clavecins ordinaires. Imperfection que ces Praticiens prenaient, ſans doute, pour un principe, faute de connaître les vrais principes de la Muſique.

Nous avons appris que M. Chiquelier, Garde des Inſtrumens de la Muſique du Roi, avait fait conſtruire un Clavecin (*a*), à-peu-près dans le genre de celui que nous propoſons; mais outre que nous n'avons jamais vu le ſien, & que le nôtre eſt fondé ſur la diviſion de l'octave, telle que nous l'avons donnée dans un tableau (tome III, page 373), on nous a dit que M. Chiquelier conſervait dans ſon Clavecin, des touches accordées ſelon le *tempérament*, ce qui met une grande différence entre ce Clavecin & le nôtre, dont nous banniſſons pour jamais *le tempérament*, puiſque la Muſique ne l'admet point. Car ce qu'on appelle *tempérament*, malgré ce qu'en ont dit dans leurs ouvrages des Ecrivains célebres, n'eſt au fond qu'un moyen méchanique, une ſorte d'induſtrie pour remédier au défaut des inſtrumens ſur leſquels on ne veut pas mettre tous les ſons, toutes les touches néceſſaires. En employant les vingt-un ſons contenus dans l'enceinte d'une octave, qu'a-t-on beſoin de ſons tempérés & intermédiaires, pour le mince plaiſir de faire entendre ce qu'eſt la Muſique ſur les inſtrumens à douze ſons? N'y a-t-il pas aſſez de ces ſortes d'inſtrumens bornés, ſans tâcher d'en perpétuer le vice, ſur-tout lorſqu'on eſt convaincu qu'un *ré-dièſe* n'eſt pas un *mi-bémol*, &c.? Nous ignorons d'ailleurs par quels principes ſe guide M. Chiquelier. Quant à nous, nous ne voyons rien de plus ſimple que de ſuivre ceux de la Muſique, en propoſant un Clavecin purement Muſical, & non tempéré.

---

moniques, puiſqu'ils font entendre la différence entre un *la-dièſe*, & un *ſi-bémol*, un *ſi-dièſe*, & un *ut*, &c. C'eſt cette différence qu'on appelle *quart de ton enharmonique*.

(*a*) Il a été exécuté par M. Paſchal, célebre Facteur de Clavecins, éleve de Blanchet, & qui a la ſurvivance de la charge de Garde des Inſtrumens, dont M. Chiquelier eſt titulaire.

Clavecin vertical.

Pour qu'un Clavecin tienne moins de place dans les petits appartemens, on a imaginé d'en faire qui ſont briſés, & qui ſont élevés contre le mur, dans le genre des Orgues. Voilà toute la différence qu'il y a entre cette eſpece de Clavecin & les Clavecins ordinaires.

Epinette.

C'eſt un Clavecin beaucoup moins étendu que le Clavecin ordinaire, & qui n'a qu'un clavier. Chaque ſon n'eſt par conſéquent compoſé que du ſon de deux cordes, au-lieu que dans le grand Clavecin, il eſt compoſé de deux cordes à l'uniſſon, & d'une à l'octave ſupérieure. Les touches ſont auſſi plus petites, & ordinairement on ſe ſert de l'Epinette pour faire commencer les enfans. Il y en a qui tiennent dans des boîtes, dont la forme eſt un quarré long, & qui peuvent ſe porter en voyage.

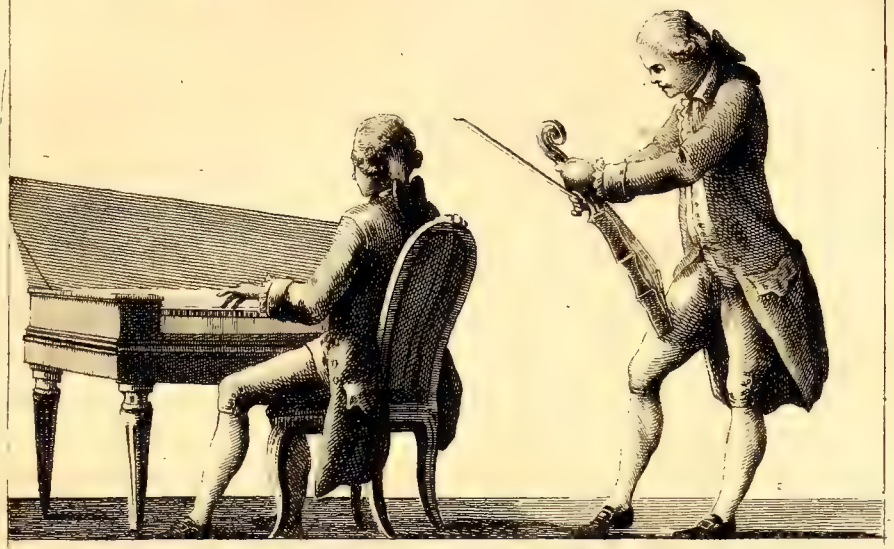
Nous croyons faire plaiſir au Public en rapportant ici une lettre de M. *Trouflaut*, Chanoine de l'Egliſe de Nevers, *ſur les Clavecins en peau de buffle, inventés par M. Paſchal.* M. Trouflaut eſt un très-grand Muſicien, organiſte de ſon Egliſe, & l'un des plus habiles Théoriciens de ce ſiecle. Sa Lettre eſt adreſſée à Meſſieurs les Auteurs du Journal de Muſique, & a été inſérée au n° 5 de l'année 1773, de ce Journal.

A Nevers, le 20 Décembre 1773.

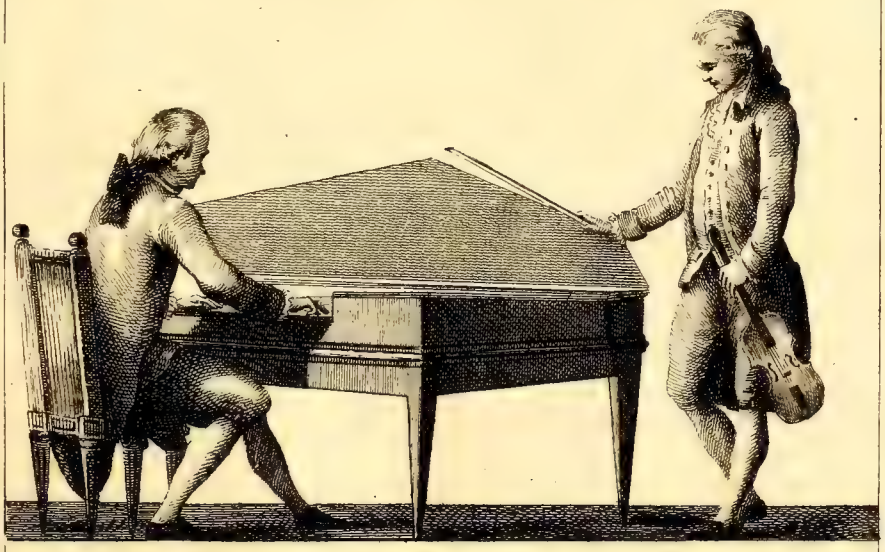
MESSIEURS,

« Le Clavecin tenant un des premiers rangs parmi les Inſtrumens, les moyens qu'il fournit de réunir toutes les parties d'un Concert, de former des grouppes harmoniques, d'offrir au Compoſiteur, dans un petit eſpace, toutes les formes poſſibles de l'harmonie & de la mélodie, le rendront toujours cher aux vrais Muſiciens ».

« Malgré les reſſources inépuiſables qu'il offre au génie, on ne peut



Forte Piano. *Violon vu de profil.*



Epinette. *Violon vu en face.*

Miris del. *Chenu Sculp.*

cependant diſconvenir que l'égalité de ſes ſons ne fût un défaut très-réel. Cet Inſtrument, très-ſimple dans ſon origine, & compoſé d'abord d'un ſeul clavier, ainſi que nos Epinettes, conſerva pendant pluſieurs ſiecles à-peu-près la même ſimplicité (*a*). On imagina enſuite de doubler les ſautereaux de chaque touche, pour varier un peu les ſons. C'eſt à cette époque que le premier germe du goût ſe développa en faveur de notre Inſtrument. Les Facteurs imaginerent enſuite de placer deux claviers, dont le ſupérieur faiſait parler un ſeul rang de ſauteraux, & l'inférieur les faiſait jouer tous les deux. Par ce moyen on opérait le fort & le doux: mais ce fort & ce doux étaient toujours les mêmes, & il n'y avait point de gradation de l'un à l'autre. On inventa dans la ſuite mille autres moyens d'amplifier, de décorer, d'améliorer les Clavecins; mais jamais on ne toucha au but qu'on aurait dû ſe propoſer, de graduer les ſons comme la nature & le goût l'inſpirent à une oreille délicate & à une ame ſenſible ».

« Les Facteurs ne furent pas les derniers à s'appercevoir de cette imperfection, mais ils préférerent le ſommeil de l'uſage à l'activité du génie, & ne chercherent point à perfectionner ce bel inſtrument, ni à le mettre en état d'exécuter les *forte*, *piano*, *amoroſo*, *guſtoſo*, *ſtaccato*, *&c.* & toutes les autres gradations qui figurent avec tant de charmes dans la Muſique moderne ».

« Il étoit réſervé à M. Paſchal Taskin (*b*) de porter ſes vûes plus loin, & de triompher des obſtacles qui avaient pu arrêter ſes prédéceſſeurs. Livré à de fréquentes méditations, cet Artiſte, auſſi ingénieux que modeſte, ſe détermina à faire l'eſſai de toutes ſortes de corps, pour en tirer des ſons agréables. Ce fut en 1768 qu'il obtint de la répétition de ſes expériences le ſuccès qu'il en eſpérait. Parmi les trois rangs de ſaute-

(*a*) On peut voir ſur ce ſujet le livre excellent de l'Harmonie univerſelle du P. Merſenne, Religieux Minime, à l'article des Inſtrumens à cordes.

(*b*) M. Paſchal, Facteur de Clavecins de la Cour, & Garde des Inſtrumens de Muſique de la Chambre du Roi, demeure *à Paris, rue de la Verrerie, vis-à-vis la petite porte de S. Merry.* Il eſt éleve & ſucceſſeur de M. Blanchet; & non-ſeulement il poſſede ſeul le ſecret de ſes excellens claviers, mais il les a perfectionnés à pluſieurs égards.

reaux ordinaires aux Clavecins, il en choiſit un, dans lequel il ſubſtitua, aux plumes de corbeau, des morceaux de peau de buffle, qu'il introduiſit dans les languettes, de la même maniere à-peu-près que les plumes. De l'effet de cette peau ſur la corde de l'inſtrument, il réſulte des ſons veloutés & délicieux; on enfle ces ſons à volonté, en appuyant plus ou moins fort ſur le clavier; par ce moyen on obtient des ſons nourris, moëlleux, ſuaves, ou plutôt voluptueux, pour l'oreille la plus épicurienne. Deſire-t-on des ſons paſſionnés, tendres, mourans? Le buffle obéit à l'impreſſion du doigt; il ne pince plus, mais il careſſe la corde; le tact enfin, le tact ſeul du Claveciniſte ſuffit pour opérer alternativement, & ſans changer ni de clavier ni de regiſtres, ces viciſſitudes charmantes ».

« M. Paſchal ne s'eſt point borné à cette précieuſe découverte: il a voulu mettre en uſage les regiſtres emplumés, pour répandre plus de variété ſur ſon inſtrument. Pour cela, il a imaginé des baguettes de fer qui percent perpendiculairement le ſommier du Clavecin, du haut en bas; le bout ſupérieur fait mouvoir les regiſtres emplumés; le bout inférieur vient ſe terminer un peu au-deſſus des genoux du Claveciniſte. Par cet ingénieux & ſimple méchaniſme, on peut, avec le plus léger mouvement des genoux, faire parler tel ou tel jeu de plumes, ſéparément ou enſemble; ou le jeu de buffles ſeul, ou tous les jeux du Clavecin réunis: de ſorte que ſi l'on veut imiter l'effet d'un grand chœur, d'un écho, & toutes les nuances dont la Muſique moderne eſt ſuſceptible, on y réuſſit au-delà de ſes deſirs, ſans déplacer la main du clavier. Quelle prodigieuſe variété dans un inſtrument auparavant ſi ingrat! La magie des ſons qu'il fait entendre aujourd'hui, captive bientôt l'attention de l'auditeur, intéreſſe ſon cœur, l'enchante, le ravit. Vous êtes à même de vérifier le détail que je place ſous vos yeux. Le plaiſir que vous goûterez en entendant ce Clavecin enchanteur, vous en fera bien-tôt éprouver un autre non moins délicieux pour les ames bien nées, celui de la reconnaiſſance ».

« Depuis 1768 notre Artiſte a ſu ajouter à ſa propre découverte. C'eſt en combinant les effets du tact, des claviers & des buffles, qu'il s'eſt apperçu qu'on pouvait, & conſerver la même égalité de tact, & cependant enfler ou diminuer les ſons à ſon gré. En conſéquence il a ſu placer ſous le pied du Claveciniſte un tirant qui fait mouvoir im-

perceptiblement le jeu des buffles, ainſi que le jeu des plumes. Ce tirant recevant du pied une preſſion plus ou moins légere, enfle ou diminue les ſons plus ou moins. On parvient aiſément alors à faire ſentir toutes les variations poſſibles dans l'exécution, & l'on fait ſuccéder à ſon gré des ſons foibles ou forts, tendres ou éclatans; ce qui produit la ſurpriſe la plus flatteuſe. »

« Depuis les tailles, juſqu'à l'extrémité des baſſes, les Clavecins en peau de buffle imitent parfaitement le ſon des baſſes du preſtant de l'orgue, & depuis les tailles juſqu'à l'extrémité des deſſus, ceux de la flûte traverſiere ».

« Quant à leur durée, ce qu'on en peut dire de plus précis, c'eſt que le premier Clavecin en buffles ayant été fait en 1768, pour M. Hébert, Tréſorier-général de la Marine & des Menus Plaiſirs du Roi, il a conſervé juſqu'à ce jour, quoique fréquemment exercé, la même égalité de force & d'élaſticité propres à la peau de buffle, d'où l'on doit conclure que les buffles durent au moins cinq ans, & probablement beaucoup davantage; ce qui devient très-intéreſſant pour les Amateurs, qui étaient dégoûtés du Clavecin, par le prompt dépériſſement des plumes. »

« J'oſe ajouter, avec confiance, que le Clavecin à buffles eſt très-ſupérieur aux *Piano-Forte* (*a*). Quelqu'ingénieux que ſoient ces derniers, ils ne laiſſent pas d'avoir des défauts eſſentiels. Placés chez le vendeur, ils ont de quoi plaire & ſéduire : mais ſi l'on porte un coup d'œil attentif ſur l'intérieur de leur conſtruction, leur complication effraie à l'inſtant. Si les deſſus en ſont charmans, les baſſes dures, ſourdes & fauſſes ſemblent donner la conſomption à nos oreilles françaiſes : défaut juſqu'à préſent irremédiable, ſi l'on ne pratique à ces ſortes de Clavecins un jeu de flûtes, tel que j'en ai vu à Paris, chez un Amateur, pour améliorer les baſſes & renforcer les deſſus; conſéquemment double méchaniſme, double dépenſe, double ſervitude pour entretenir l'accord de l'un & de l'autre. De plus, & c'eſt ce qui eſt le plus eſſentiel, on ne peut adapter le méchaniſme des Piano-Forte de Londres à

(*a*) Le Clavecin *Piano-Forte* a été inventé, il y a environ vingt-ans à Freyberg en Saxe, par M. Silbermann. De la Saxe, l'invention a pénétré à Londres, d'où nous viennent preſque tous ceux qui ſe vendent à Paris.

nos Clavecins Français, la forme & la diſpoſition de ces derniers n'ayant jamais pu s'y prêter, quelqu'intelligens que puſſent être les Facteurs. Ces Clavecins enfin, quelque peu qu'ils ſe dérangent, ſoit par le tranſport ſoit par l'intempérie de l'air, ſont bientôt condamnés à un éternel oubli dans nos Provinces, où perſonne n'eſt en état de les entretenir comme il faut. Je paſſe ſous ſilence leur exceſſive cherté ».

« Dans celui de M. Paſchal, les baſſes, au contraire, répondent avec toute la préciſion poſſible aux deſſus, toutes les notes du clavier ſont également ſonores & moëlleuſes, & toujours ſuſceptibles de toutes les gradations que l'Artiſte peut deſirer. Son méchaniſme s'adapte à très-peu de frais à tous les anciens Clavecins Français, Flamands, Italiens. Le méchaniſme appliqué, on tire encore parti des regiſtres emplumés; on peut en lutter les ſons & avoir par-là toujours du nouveau, toujours de l'agréable. Cette découverte devient ſans doute l'époque de la réſurrection des Ruckers, des Geronimi, des Marius, &c. De plus, les Clavecins de M. Paſchal, lorſqu'ils parviennent en Province, n'ont rien à redouter de la maladreſſe de ceux qui ſe chargent de les maintenir en bon état. Pour peu qu'on examine le ſautereau, ſa mortaiſe, le buffle; qu'on veuille comparer les touches qui vont mal avec celles qui vont bien, rien n'eſt plus facile & plus amuſant que d'y porter un ſecours auſſi prompt qu'efficace. Un canif, des ciſeaux, un morceau de buffle, voilà tout l'attirail qui convient. La modicité du prix que M. Paſchal attache à ſon méchaniſme, prouve bien qu'il ambitionne plus l'avantage d'être utile que celui de s'enrichir. Il faut encore remarquer que les buffles, placés aux ſautereaux de l'Épinette, offrent autant d'agrément qu'au Clavecin, à cela près qu'il eſt impoſſible de produire autant de variété avec un ſeul regiſtre ».

« La découverte de M. Paſchal lui a mérité les ſuffrages unanimes des connaiſſeurs. Les premiers Artiſtes de Paris, tels que M. Couperin, M. Balbâtre, n'ont pas tardé à vouloir jouir du bienfait de cette invention, & les Grands de la Cour & de la Capitale s'empreſſent tellement de ſuivre leur exemple, que M. Paſchal n'a d'autre regret que d'être occupé ſans ceſſe à appliquer ſon méchaniſme à d'anciens Clavecins, & de n'avoir pas un moment pour achever les ſiens, qu'il regardait avec raiſon comme les plus propres à aſſurer ſa réputation ».

« J'ai l'honneur d'être avec reſpect, Meſſieurs, votre très humble, &c.

TROUFLAUT, Chanoine ſemi-prébendé de l'Égliſe de Nevers ».

A Catane, en Sicile, un Prêtre Napolitain a inventé pluſieurs Clavecins ſinguliers. Dans l'un, les ſautereaux viennent marteller la corde avec tant de vivacité, qu'ils lui font rendre un ſon auſſi fort, auſſi brillant que le pincement de la plume, ſans en avoir le glapiſſement, & laiſſent au Muſicien la facilité du *Forte-Piano*, par le plus ou moins de force à battre ſur la touche.

Ce Clavecin eſt ſuſceptible de pluſieurs jeux; il y en a particuliérement un de Harpe, qui eſt parfait. Il a encore l'avantage en fatiguant moins la corde, de ne lui faire preſque jamais perdre ſon accord.

Dans un autre, une invention non moins heureuſe, c'eſt de pouvoir, par l'augmentation ou la ſouſtraction d'une hauſſe, de baiſſer, hauſſer ou changer le ton de tout le diapazon à la fois, & ôter ainſi tout le déſavantage de cet inſtrument, qui eſt de contraindre les voix à chanter à ſon ton.

Il a déja pouſſé la perfection de cette invention juſqu'à quatre demi-tons, & cet habile Prêtre irait encore plus loin, s'il était aidé de quelques Facteurs qui fuſſent auſſi adroits, qu'il eſt ingénieux & inventif.

Il a auſſi conſtruit les Orgues des Bénédictins de Catane. Tous les jeux & tous les inſtrumens à anche & à cordes y ſont imités juſqu'à l'illuſion. Il y a, ſur-tout, un jeu qui imite l'écho, d'une maniere ſi aérienne que l'on ſuit le ſon qui ſe perd dans l'eſpace.

Sur le Clavecin du Pere Caſtel.

Il y a un ſon fondamental & primitif dans la nature, auquel on peut donner le nom d'*ut*.

Il y a auſſi une couleur tonique, originale & primitive, qui ſert de baſe & de fondement à toutes les couleurs, c'eſt le *bleu*.

Il y a trois cordes ou ſons eſſentiels qui dépendent de ce ton primitif d'*ut*, & qui compoſent avec lui l'accord parfait primitif & original, qui eſt *ut mi ſol*.

Il y a de même trois couleurs originales dépendantes du *bleu* : elles ne ſont compoſées d'aucunes autres couleurs, & elles les produiſent toutes : ces trois ſont, *bleu*, *jaune* & *rouge*. Le bleu, eſt la *tonique*; le rouge, la *quinte*; & le jaune eſt la *tierce*.

Il y a cinq tons, *ut*, *re*, *mi*, *ſol*, *la*; & deux demi-tons, *fa*, *ſi*. De même il y a cinq couleurs principales, *bleu*, *verd*, *jaune*, *rouge* & *violet*; & deux couleurs *ſemi-toniques*, qui ſont *l'aurore* & le *violant*, (que Newton appelle l'*orangé*) & l'*indigo*.

L'échelle muſicale eſt, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*.

L'échelle des couleurs eſt *bleu*, *verd*, *jaune*, *aurore*, *rouge*, *violet*, *violant*; car le *bleu* conduit au *verd*, qui eſt *demi-bleu* & *demi-jaune*.

Le *verd* conduit au *jaune*, le *jaune* à l'*aurore*, qui eſt un jaune doré; l'*aurore* au *rouge*; le *rouge* au *violet*, qui a deux tiers de rouge contre un tiers de bleu, & le *violet* au *violant*, qui a plus de bleu que de rouge.

Les tons entiers ſe partagent en demi-tons (*a*); par conſéquent la gamme eſt compoſée de douze demi-tons; *ut*, *ut*♯, *re*, *re*♯, *mi*, *fa*, *fa*♯, *ſol*, *ſol*♯, *la*, *la*♯, *ſi*.

Il y a pareillement douze demi-couleurs, ou *demi-teintes*; & il ne peut y en avoir ni plus ni moins; ces couleurs ſont: *bleu*, *céladon*, *verd*, *olive*, *jaune*, *aurore*, *orangé*, *rouge*, *cramoiſi*, *violet*, *agate* & *violant*.

Le bleu conduit au *céladon*, qui eſt un *bleu verdâtre*; le *céladon* mene au *verd*; le *verd* à l'*olive*, qui eſt encore un *verd jaunâtre*; l'*olive* conduit au *jaune*; le *jaune* à l'*aurore*; l'*aurore* à *l'orangé*; l'*orangé* au *rouge couleur de feu*; celui-ci au *rouge cramoiſi*, qui eſt mêlé avec un peu de bleu; le *cramoiſi* ou *violet*, qui eſt encore plus bleu; le *violet* à l'*agate*, ou *violet bleuâtre*; l'*agate* au *violant*, ou *bleu violant*, qui eſt un bleu tant ſoit peu ardent.

La marche des ſons ſe fait dans un cercle, & comme ils ſont ſortis de l'*ut*, leur progreſſion les y ramene: *ut*, *mi*, *ſol*, *ut*, ou *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*. Cette révolution s'appelle une *octave*, dans laquelle le dernier *ut* eſt de moitié plus aigu, & plus retentiſſant que le premier.

Les couleurs forment de même leur progreſſion dans un cercle; & comme ce cercle commence au *bleu*, il y finit pareillement: car du rouge au cramoiſi, il y a un degré vers le *bleu*: du *cramoiſi* au *violet*, un autre degré; l'*agate* de même, & le *violant* qui eſt preſque tout bleu, & où

(*a*) Le Pere Caſtel n'était pas mieux inſtruit que tant d'autres ſur la diviſion de la gamme; s'il eût ſu que l'octave ſe diviſe en vingt-un ſons, cette connaiſſance eut détruit ſon Clavecin de fond en comble.

il

il y a ſeulement un œil rouge, conduit au bleu, qui eſt de moitié plus tranchant & plus clair, que le premier *bleu* par où l'octave a commencé ; car toutes les couleurs à proportion qu'on y mêle du blanc, deviennent plus obſcures.

Le Pere Caſtel prouve par des principes de géométrie, qu'il n'y a que douze octaves poſſibles, à compter depuis le tuyau d'orgue de ſoixante-quatre pieds, juſqu'au tuyau d'une ligne & demie, & qu'elles ne peuvent produire que cent quarante-quatre ſons. Il prouve pareillement qu'entre le blanc & le noir, il n'y a que cent quarante-quatre couleurs poſſibles.

Voilà les principes ſur leſquels le pere Caſtel a fondé ſon Orgue ou *Clavecin des couleurs.*

Juſqu'ici nous n'avons que la moitié de la Muſique, puiſque le mouvement en eſt l'ame, & que ce mouvement conſiſte à faire entendre en différens tems, différens ſons, plus ou moins durables, ſelon la meſure qui les regle.

Pour y parvenir ſur le *clavecin oculaire*, il s'agit donc de pouvoir à ſon gré, montrer ou cacher les couleurs, de faire paraître tantôt le *bleu*, tantôt le *rouge*, puis le *verd*, le *violet*. Quelquefois le verd & le rouge ſucceſſivement, tandis que le rouge demeure ou paſſe lentement devant nos yeux, ou ſeul, ou en compagnie d'autres couleurs.

Veut-on entendre un ſon d'orgue, on poſe le doigt ſur le clavier, on appuie ſur la touche, & à meſure qu'elle baiſſe pardevant, & qu'elle leve par derriere, elle fait ouvrir une ſoupape, qui, en donnant paſſage au vent des ſoufflets, produit le ſon que l'on deſire. Un autre touche ouvre une autre ſoupape, & fait ſonner un autre tuyau, & pluſieurs touches, baiſſées enſemble ou ſucceſſivement, font entendre pluſieurs ſons, ou à la fois, ou l'un après l'autre.

Comme la touche en preſſant ou en tirant une targette, une pilore, ou un talon, ouvre une ſoupape pour opérer un ſon; de même le P. Caſtel s'eſt ſervi de cordons de ſoie, de fil d'archal, ou de languettes de bois, qui, étant tirés ou pouſſés par le derriere ou le devant de la touche, ouvrent un coffre de couleurs, un compartiment, ou une peinture, ou une lanterne éclairée en couleurs; de maniere qu'au même inſtant que vous entendez un ſon, vous voyez une couleur relative à ce ſon.

Plus les doigts courent & sautent sur le clavier, plus on voit de couleurs, soit en accords, soit dans une suite d'harmonie.

Reste à savoir si le mouvement des couleurs peut faire une harmonie; si ce mouvement sera agréable à la vue; si l'œil pourra sentir cette harmonie, &c.

Nous avons bien de la peine à croire que l'ame reçoive, par la diversité des couleurs, le même plaisir qu'elle reçoit par la diversité des sons.

D'ailleurs le rapport que le P. Castel trouve, entre les sons & les couleurs, n'est pas tel qu'il l'imagine. Il regarde l'*ut-dièse*, par exemple, comme un son qui tient précisément le milieu entre *ut* & *re*; ce qui n'est pas. Car la distance entre *ut* & *ut-dièse*, est bien plus grande que celle de l'*ut-dièse* au *re*, puisqu'on compte un apotome dans la premiere distance, c'est-à-dire, d'*ut* à *ut-dièse*, & que de cet *ut-dièse* à *re* il n'y a qu'un limma. Or la différence entre ces deux intervalles, étant à-peu-près d'un quart de ton, ce seroit au milieu de ce quart de ton qu'il faudroit placer l'intonation intermédiaire sur laquelle a compté le P. Castel dans son système; intonation purement arbitraire, & pour laquelle la Musique, qui ne marche que par principes, n'a pas même de signes.

Le dièse & le bémol, qu'emploie la Musique, servent l'un & l'autre à hausser ou à baisser une note de la valeur d'un apotome, & cette valeur est toujours plus forte que ce qu'on peut concevoir comme la moitié d'un ton.

Comme beaucoup de personnes sont dans la même erreur que le P. Castel (*a*), nous croyons devoir mettre ici sous les yeux comment la Musique divise un ton en deux parties, & l'on verra que ces deux parties sont toujours inégales, de quelque maniere que le ton soit divisé.

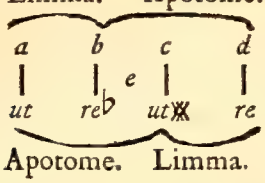
(*a*) 1°. L'Orgue, le Clavecin, & tous les instrumens à touches, sont construits d'après la même erreur, c'est-à-dire, d'après les faux principes que s'étoient faits des hommes grossiers dans des siecles de barbarie.

2°. Tous les chanteurs Italiens passent leur vie à étudier les fausses intonations du Clavecin, & malheureusement ils les retiennent trop bien.

3°. Des Compositeurs de Musique, d'après la construction gothique du Clavecin, prennent & écrivent des *ut* pour des *fi-dièses*, des *fi-bémols* pour des *la-dièses*, &c.

4°. Des théoriciens, soit en France, soit en Italie, fondent des systêmes de Musique sur l'égalité des demi-tons.

5°, 6°, 7°, &c. &c. &c, l'énumération serait trop longue.



On voit, par cet exemple, que ſi l'on monte d'un limma depuis *ut*, comme d'*a* à *b*, on aboutit à *re-bémol*, peu éloigné de l'*ut*; tandis que l'eſpace *b*, *d*, c'eſt-à-dire, de *re-bémol* à *re*, eſt beaucoup plus grand. De même ſi du *re*, *d*, l'on deſcend d'un limma, à *c*, l'on aboutit à *ut-dièſe*, & l'apotome qui reſte entre *c*, *a*, ou *ut-dièſe* & *ut*, eſt toujours un eſpace plus grand que celui de *d* à *c*.

Quant à l'eſpace marqué *e*, il repréſente cette ſorte de quart de ton qu'il y a entre *re-bémol* & *ut-dièſe*. C'eſt dans cet eſpace que les inſtrumens à touches placent leurs fauſſes intonations. Leur plan, entre *ut* & *re*, par exemple, étant d'éviter avec ſoin ce qui pourroit chanter décidément un *re-bémol* ou un *ut-dièſe*, parce que n'ayant qu'une ſeule touche, pour exprimer ces deux ſortes de ſons, ils ne pourroient entonner juſte l'un, ſans trop détonner, lorſque la même touche voudroit faire ſonner l'autre. Auſſi les habiles accordeurs de Clavecin prennent-ils un certain milieu entre ces deux ſortes de ſons; & c'eſt ce milieu qu'a ſuppoſé le P. Caſtel pour repréſenter ſa couleur intermédiaire, entre les deux couleurs qui répondent à deux ſons qui forment l'intervalle d'un ton. Mais il eſt aiſé de conclure de ce que nous venons d'obſerver, que le P. Caſtel, avec des connoiſſances muſicales plus préciſes ou moins erronées, eût arrangé ſon ſyſtême de toute une autre maniere, même en réduiſant la diviſion de l'octave à douze ſemi-tons; ſoit qu'il eût employé pour cela les dièſes, comme il l'a fait, ſoit qu'il eût diviſé ſon octave par des bémols, comme *ut*, *re♭*, *re*, *mi♭*, *mi*, *fa*, &c.

La couleur intermédiaire qu'il place entre les divers tons dont la gamme eſt compoſée, auroit été, dans un cas, plus rapprochée du ſon ſupérieur; dans l'autre, cette même couleur intermédiaire auroit dû ſe rapprocher davantage du ſon inférieur, c'eſt-à-dire, qu'elle auroit dû avoir une toute autre nuance que celle à laquelle le P. Caſtel s'eſt déter-

miné, d'après l'égalité prétendue des demi-tons, qu'un ſavant comme lui n'aurait pas dû admettre ſi légérement (*a*). L'exemple ſuivant peut repréſenter notre idée, par la poſition différente entre les ſons affectés d'un dièſe ou d'un bémol ; les uns formant un apotome avec le ſon précédent, & les autres ne formant qu'un limma, intervalle moindre que l'apotome.

UT	*ut*𝄪	RE	*re*𝄪	MI	FA	*fa*𝄪	SOL	*ſol*𝄪
Bleu,	céladon,	verd,	olive,	jaune,	aurore,	orangé,	rouge,	cramoiſi,
UT	*re*♭	RE	*mi*♭	MI	FA	*ſol*♭	SOL	*la*♭

LA	*la*𝄪	SI	UT *octave.*
violet,	agate,	violant,	bleu clair.
LA	*ſi*♭	SI	UT *octave.*

On voit par cet exemple que la couleur intermédiaire entre *ut* & *re*, doit avoir plus de *verd* lorſqu'elle répond à *ut*𝄪 ; & être moins *céladon*, avoir plus de *bleu*, lorſqu'elle répond à *re*♭. De même, l'*olive* doit être plus *verd* ou plus *jaune*, ſelon qu'il répond à *mi*♭ ou à *re*𝄪, & ainſi à proportion des autres couleurs intermédiaires.

VIOLON.

Un habile Amateur, & un Profeſſeur inſtruit, nous avaient promis des recherches curieuſes ſur ce roi des inſtrumens, & des détails intéreſſans ſur la maniere d'en jouer ; mais après avoir attendu plus d'un an, & nous trouvant preſſés par la néceſſité d'imprimer ; nous avons été obligés de renoncer à ces ſecours, & nous ſentons, avec regret, que cet article ne ſera pas traité comme il eut pu l'être.

On ignore l'origine du Violon ; on ne le croirait inventé que vers le neuvieme ou dixieme ſiecle, ſi quelques monumens antiques ne donnaient

(*a*) L'égalité des demi-tons eſt la théorie des Facteurs d'inſtrumens à touches. Mais la théorie de la Muſique, même la plus imparfaite, diſtingue les demi-tons en *majeurs* & *mineurs*. Or ces mots ne devaient pas paraître vuides de ſens à un homme de Lettres, Géometre, &c comme le P. Caſtel.

pas la repréſentation exacte de ſa forme. On peut voir dans les tableaux de Philoſtrate, page 85, ſur un puits antique, pluſieurs violons preſque ſemblables à ceux de nos jours, excepté que le manche eſt plus court.

Amphion y eſt auſſi repréſenté, page 76, jouant d'une eſpece de Viole ou Violon à cinq cordes, avec un archet ſemblable aux nôtres, & tout-à-fait différent du *Plectrum* des anciens. On croit qu'Athénée a voulu parler de l'archet, en diſant : *autre choſe eſt le ſceptre, autre choſe eſt le plectre.* On imagine que ce qu'il entend par *ſceptre*, eſt l'*archet*, & cela eſt aſſez probable, ſur-tout d'après les monumens antiques qui nous en ont conſervé la figure.

Le puits ſur lequel on voit ces Violons ſemblables aux nôtres, ſe trouve ſur des médailles d'argent que fit frapper *Scribonius-Libo*, homme très-conſidérable chez les Romains. On en peut voir les détails dans *Pierre Valerian*, auteur des hiéroglyphiques, livre 47.

Cette médaille a d'un côté une tête avec cette inſcription :

PAULUS LEPIDUS CONCORD.

Et au revers, le puits accompagné de ces mots :

PUTEAL SCRIBON LIBO.

Horace en parle de cette maniere :

Forum Putealque Libonis,
Mandabo ſiccis. Epître. 19, liv. 1.
Le Barreau eſt pour les buveurs d'eau.

parce que le tribunal du Préteur étoit auprès de ce puits que *Libon* avait fait conſtruire dans le *Forum*, dans un endroit où la foudre était tombée.

Voilà ce que l'antiquité nous a conſervé ſur le Violon, & c'eſt ſi peu de choſe, que c'eſt à-peu-près ne rien ſavoir.

Le Rebec eſt le plus ancien Violon connu en France ; il n'avait que trois cordes, & nos anciens Romanciers & Troubadours en font ſouvent mention. Nous avons fait graver la figure de *Colin Muſet*, (*a*) que l'on voit encore au portail de *Saint-Julien des Ménéſtriers*, jouant du Rebec.

(*a*) Voyez la page 304 de ce volume.

Nous ignorons en quel temps on ajouta une quatrieme corde à cet inſtrument; ce ne peut être qu'avant le ſeizieme ſiecle, puiſque les meilleurs Violons que nous ayons encore, ſont ceux que Charles IX, Roi de France, fit faire à Cremone par le fameux *Amati*, & que ce ſont encore les plus beaux modeles poſſibles.

On ſait que cet inſtrument à cordes & à archet, eſt compoſé de deux tables, réunies par des bandes de bois ou écliſſes, hautes d'environ dix-huit lignes. La table de deſſous eſt ordinairement de hêtre, & eſt de deux pieces collées enſemble. Celle de deſſus eſt de ſapin ou de cèdre. Les écliſſes ſont de hêtre. On attache un manche à ces tables : ce manche eſt plus ou moins court, ſuivant l'idée des Luthiers, eſt recouvert d'une touche de bois d'ébene, & eſt recourbé, vuidé, & percé dans le haut, pour y placer quatre chevilles, qui ſervent à tenir les quatre cordes de cet inſtrument.

La table de deſſus eſt percée des deux côtés par deux ouvertures faites en *S* : c'eſt environ à la moitié de ces *S*, & dans l'entre-deux que l'on poſe le chevalet, qui eſt un morceau de bois mince & approprié, qui doit porter les cordes ; il faut que ſa hauteur ſoit d'environ une ligne plus élevée que la touche, lorſqu'elle eſt colée ſur le manche.

A trois doigts plus bas que le chevalet, on attache les cordes à une queue d'ébene qui tient à un bouton placé au milieu de l'écliſſe qui ſépare les deux tables; & c'eſt-là l'endroit le plus fort de l'inſtrument, puiſqu'il doit réſiſter à la tenſion des quatre cordes.

Les ouvertures en *S* ſont faites pour laiſſer ſortir le ſon de l'inſtrument, & ſous le pied droit du chevalet, on poſe entre les deux tables un petit ſupport mince, que l'on appelle l'*ame* ; cette ame force un peu les deux tables de s'éloigner en voûtes, & c'eſt preſque de cette opération que dépend la beauté du ſon, parce que l'ame communique les vibrations d'une table à l'autre.

Les cordes du Violon ſe nomment.

1re, *mi* ou Chanterelle.
2e, *la* ou Seconde.
3e, *re* ou Troiſieme.
4e, *ſol* ou Quatrieme.

Ordinairement la Troiſieme & la Quatrieme ſont filées ; quelquefois la Troiſieme ne l'eſt pas.

L'archet eſt compoſé d'une baguette un peu courbée par le bout le plus mince, pour éloigner de la baguette les crins qui ſont attachés à ce bout, & qui ſont au nombre de quatre-vingt ou cent, & qui par le moyen d'une vis placée au gros bout de l'archet, ſe tendent à volonté étant appuyés ſur une hauſſe, petit morceau de bois qui fait, au gros bout, l'effet de la courbure au petit, & qui empêche les crins de toucher à la baguette lorſqu'on appuie l'archet ſur les cordes.

On tient le Violon de la main gauche, & l'archet de la droite ; on le prend par le manche, & on poſe ſous le menton ſa partie inférieure, enſorte que le bouton réponde ſur la clavicule gauche. Le revers du manche eſt tourné du côté du creux de la main ; l'index doit être près du fillet, & les autres doigts en ſont rapprochés, mais un peu penchés, & prêts à toucher la chanterelle ou toute autre corde en les allongeant.

On frotte les crins de l'archet ſur un morceau de colophane, qui eſt une réſine préparée, pour qu'ils puiſſent tirer du ſon des cordes ; car ſans ce ſecours ils n'en tireroient aucun.

Le *Violon d'amour* ne differe du précédent qu'en ce que 1°. le manche eſt plus long, & augmenté de quatre, cinq ou ſix chevilles plus petites que les quatre principales ; 2°. qu'il n'y a point de queue pour attacher les cordes, & que c'eſt auprès de l'endroit où eſt placé le bouton, qu'on les fixe. Outre les quatre principales cordes dont nous avons parlé, on y ajoute quatre, cinq, ou ſix cordes de laiton qui paſſent au milieu du chevalet percé à jour pour cet uſage, vont s'attacher aux petites chevilles du manche, & s'accordent plutôt à la volonté des profeſſeurs que par des regles certaines. On prétend que ces ſons qu'on appelle improprement *harmoniques*, donnent plus de brillant au ſon du Violon ; mais nous avons cru obſerver qu'il en réſultait un aſſemblage de ſons confus & diſcordans. On met ſept cordes ſemblables à la Viole d'amour, qui par conſéquent eſt encore plus diſcordante que le *Violon d'amour*.

Nous n'entreprendrons point d'indiquer la maniere de jouer du Violon, ni d'en faire connaître le manche ; cette entrepriſe eſt trop au-deſſus de nos forces.

CHAPITRE XVII.

Des Inſtrumens Modernes Chinois.

DANS notre premier Livre, page 125, nous avons eſſayé de donner une idée de l'ancienne Muſique des Chinois; nous entreprenons dans celui-ci d'examiner celle qu'ils cultivent aujourd'hui; & nous ne craindrons point d'aſſurer, d'après le P. Amiot (*a*) qu'ils ſont moins avancés qu'ils ne l'étaient il y a deux ou trois mille ans, à en juger par la comparaiſon des monumens anciens, avec ceux qu'ils ont érigés de nos jours.

L'Empereur *Kang-hi* avait entrepris de faire adopter les principes de la Muſique Européenne, qu'il goûta beaucoup dès qu'on lui en eut expliqué les premiers élémens. Il employa pour cela le P. *Pereira*, Jéſuite Portugais, & enſuite M. *Pedrini*, Miſſionnaire de la Propagande, aſſez inſtruits pour pouvoir réduire en préceptes les principes de l'harmonie. Ils s'en acquitterent ſi bien, que l'Empereur approuva tout ce qu'ils avaient fait, & ne dédaigna pas de ſe dire le compagnon de leurs travaux, & de publier qu'il avait eu grande part à leur ouvrage ſur la Muſique.

Le Livre fut imprimé dans l'enceinte même de ſon Palais. Tout en était beau, papier, caracteres, figures, impreſſion. Sa Majeſté en diſtribua des exemplaires à tous les grands de ſon Empire.

Quelques-uns, pour lui faire leur cour, ſe donnerent la peine d'étudier les différentes combinaiſons de nos ſept notes, & d'apprendre par

(*a*) Tout ce que nous allons rapporter, eſt tiré d'un Mémoire du Révérend Pere Amiot, ſavant Jéſuite qui habite la Chine depuis près de trente ans, & à qui les Lettres ont de grandes obligations, pour toutes les connaiſſances que nous lui devons ſur cette contrée, auſſi mal connue, que curieuſe à connaître.

Après avoir donné ce Chapitre à l'impreſſion, nous avons trouvé dans le ſecond volume des variétés littéraires, que la plus grande partie de ce Mémoire du P. Amiot y avait été imprimée.

Nous y avons auſſi trouvé d'excellentes réflexions ſur la Muſique Chinoiſe, par le ſavant Rédacteur de ces variétés.

cœur

cœur quelques airs qu'ils jouaient aſſez bien ſur des inſtrumens, à la maniere Européenne.

Mais, comme dès leur plus tendre enfance, ils étaient accoutumés à entendre parler de *lu*, de *tiao*, du ſon de la pierre, &c. — Qu'ils avaient entendu faire des applications des tons aux vertus morales, & aux qualités phyſiques de preſque toutes les choſes de la nature; que d'ailleurs les principes de la Muſique Européenne ne leur préſentaient pas des idées auſſi magnifiques, ils n'héſitèrent point à préférer intérieurement leur ancienne Muſique. Le figuré l'emporta ſur le réel, & les préjugés firent taire la conviction.

Kang-hi connaiſſant parfaitement le génie de la nation qu'il gouvernait, vit bien qu'il lui ſerait impoſſible de l'engager à adopter une Muſique étrangere. Il ſavait combien de ruiſſeaux de ſang ſes ancêtres avaient fait couler pour contraindre les Chinois à ſe faire raſer les cheveux à la maniere des Tartares.

Il ne voulut point renouveller ces horribles tragédies, en expoſant ſes ſujets à la déſobéiſſance, pour une choſe qui, au fond, n'en valait pas la peine.

Cependant comme c'eſt un point eſſentiel dans le Gouvernement, que chaque Dynaſtie ait ſa Muſique particuliere, il voulut que celle des *Tartares Mantchoux* eût auſſi la ſienne.

Il la fit compoſer ſuivant les principes adoptés dans l'Empire, les mêmes préciſément que ceux dont nous avons donné le détail dans notre premier Livre. Le ſeul changement qu'il ſe permit, fut dans la conſtruction des inſtrumens, auxquels il conſerva cependant leurs anciens noms, leur forme & leur uſage.

La Muſique des Chinois eſt donc abſolument la même qu'elle était vers les premiers tems de leur Monarchie, du moins quant aux principes, dont l'époque eſt fixée à l'année 2637 avant J. C. ſelon le P. Amiot. Voyez ci-devant, page 131.

La Muſique, en uſage ſous la Dynaſtie *Tay-tſing*, actuellement régnante, eſt la Muſique *Chao-yo*, dont on attribue l'invention à *Chun*. On l'emploie principalement dans les ſacrifices. Le chef, ou Sur-intendant, de cette Muſique, a l'inſpection ſur tous les Muſiciens, & porte le titre de *Tay-Tchangſée*, c'eſt-à-dire, *conſervateur des cinq vertus capitales*, & abſolument néceſſaires à l'homme, comme membre de la ſociété. Ces

cinq vertus ſont l'amour univerſel pour l'humanité, la juſtice, la politeſſe ou les manieres, le ſage diſcernement, & la droiture du cœur. Il y a un tribunal particulier, & un nombre déterminé de Mandarins, pour avoir ſoin de ce qui concerne la Muſique.

Lorſque des Rois étrangers ou leurs Ambaſſadeurs, viennent rendre hommage à l'Empereur; lorſqu'il tient ſon lit-de-juſtice, ou qu'il eſt aſſis ſur ſon trône pour régler les affaires de l'Empire, on emploie la Muſique *Chayo-yo*. Chaque cérémonie a ſes airs propres, que des Mandarins particuliers font exécuter. Le Sur-intendant préſide en perſonne lorſque la Muſique ſe fait pour les ſacrifices.

Dans la huitieme année du regne de *Kang-hi*, on fit des réglemens ſur la Muſique, & on détermina la méthode à ſuivre, tant pour la théorie que pour la pratique. L'Empereur changea l'épithéte de *tranquille* qu'on donnait à la Muſique de *Chun*, en celle d'*amie de la concorde*; & c'eſt de ce beau nom qu'il décora la Muſique propre à ſa Dynaſtie.

Dans la cinquante-deuxieme année du même regne, on changea les inſtrumens de Muſique, & on en fit faire d'une nouvelle conſtruction: nous allons rapporter le réglement de l'Empereur à ce ſujet.

Edit de l'Empereur Kang-hi.

« Le chef de la Muſique de mon Empire m'a repréſenté que les » nouveaux inſtrumens pour la conſtruction deſquels j'avais donné mes » ordres, étant achevés, il était à propos de les faire inſérer dans mon » Livre des grands uſages.

» Les inſtrumens dont on ſe ſervait ſous mes Prédéceſſeurs, étaient » à la vérité d'une très-bonne conſtruction, mais ils étaient vieux & » ne rendaient plus que des ſons ſourds & altérés; c'eſt ce qui m'a en- » gagé, après les avoir examinés moi-même avec beaucoup d'attention, » à en faire conſtruire de nouveaux, ſur le modele de ceux qu'on avait » déja; car je ne ſuis pas en état de donner rien de mieux en ce genre, » que ce qui avait été fait ſous la Dynaſtie précédente, & tous les éloges » que me donne le *Tay-tchang-ſée*, en me faiſant auteur d'un nouveau » ſyſtême, & d'une nouvelle invention pour la Muſique & pour les inſ-

» trumens, doivent être regardés comme un effet de ſon zele pour » mon ſervice & pour la gloire de mon regne.

» Après avoir communiqué mon projet à mon premier Miniſtre, aux » Chefs des neuf principaux Tribunaux de ma Cour, & à d'autres Of- » ficiers de mon Empire, je leur ordonnai de me dire naturellement » ce qu'ils en penſaient. Ils m'ont fait, d'une commune voix, la réponſe » ſuivante.

» Les inſtrumens de Muſique faits ſous la Dynaſtie précédente, ſont » fort imparfaits. Ils ne ſauraient exprimer ni les délicateſſes, ni les » agrémens, ni même les véritables tons de la Muſique, ſuivant les » principes de laquelle on voit bien qu'ils n'ont pas été conſtruits. Mais » Votre Majeſté a trouvé, par ſes profondes réflexions, le moyen de » corriger ce qu'ils avaient de défectueux, & d'en faire qui puſſent » rendre des tons juſtes & véritablement harmonieux. Nous croyons » donc, & nous ſommes pleinement convaincus que Votre Majeſté rendra » un ſervice eſſentiel à l'Empire, ſi elle veut bien donner ſes ordres » pour qu'on grave tous ces inſtrumens, & qu'on les inſere dans le » Livre des grands uſages de l'Empire, avec la méthode de les conſ- » truire, leurs dimenſions & tous les moyens qu'on a employés pour » les rendre tels qu'ils ſont. Il ſerait à craindre, ſans cette précaution, » qu'on en perdît peu-à-peu la mémoire, & que dans la ſuite des tems » notre Muſique ne retombât dans l'état d'imperfection d'où Votre Majeſté » l'a tirée. Nous croyons donc qu'il eſt à propos qu'en les inférant dans » le Livre des grands uſages de l'Empire, on marque non-ſeulement » la méthode, & toute la théorie de leur conſtruction, mais encore la » Lune, où par ordre de Votre Majeſté, on commencera à s'en ſer- » vir, &c. ».

Dans la cinquante-cinquieme année du regne de *Kang-hi*, ce Prince ordonna au Gouverneur de la Province de *Petchely*, de faire jouer la nouvelle Muſique dans la Salle de *Confucius*, & de n'employer, pour l'exécution de cette Muſique, que les inſtrumens de la nouvelle conſtruction.

Dans la ſeconde année de ſon regne, l'Empereur *Young-tcheng*, ordonna que le Chef de la Muſique des deſcendans de Confucius viendrait prendre du *Tay-tchang-ſée* les ordres & les inſtructions néceſſaires

pour l'exécution de la nouvelle Muſique dans la famille de *Confucius*. Sa Majeſté donna les mêmes ordres pour tous les autres Muſiciens de l'Empire qui avaient ſoin de la Muſique des Temples, Salles & autres lieux où ſe font les cérémonies publiques. Il fut établi auſſi une Muſique particuliere pour la cérémonie du labourage de la terre, qui ſe fait une fois chaque année, & une autre pour le feſtin qui la ſuit.

Catalogue des nouveaux Inſtrumens.

(N° 1.) *Le Hoei.* C'eſt une eſpece de Banderolle, avec des figures myſtérieuſes en broderie d'or. Elle ſert à raſſembler dans un inſtant tous les Muſiciens, & demeure toujours à leur tête dans le lieu où s'exécute la Muſique que l'on fait pour l'Empereur.

(N° 2) *Le Kou*, eſpece de Tambour. La figure le repréſente avec tout ſon attirail. Sur ſes pieds ſont quatre animaux fabuleux acroupis, & l'eſpece de dais qui le couvre, eſt de ſoie brodée d'or.

(N° 3.) *Le Tchou*, autre eſpece de Tambour. On voit la forme de la petite baguette dont on ſe ſert pour le frapper. Le ſon eſt beaucoup plus ſombre que celui de nos Tambours.

(N° 4.) *Le Po-fou*, autre eſpece de Tambour qu'on frappe avec la main.

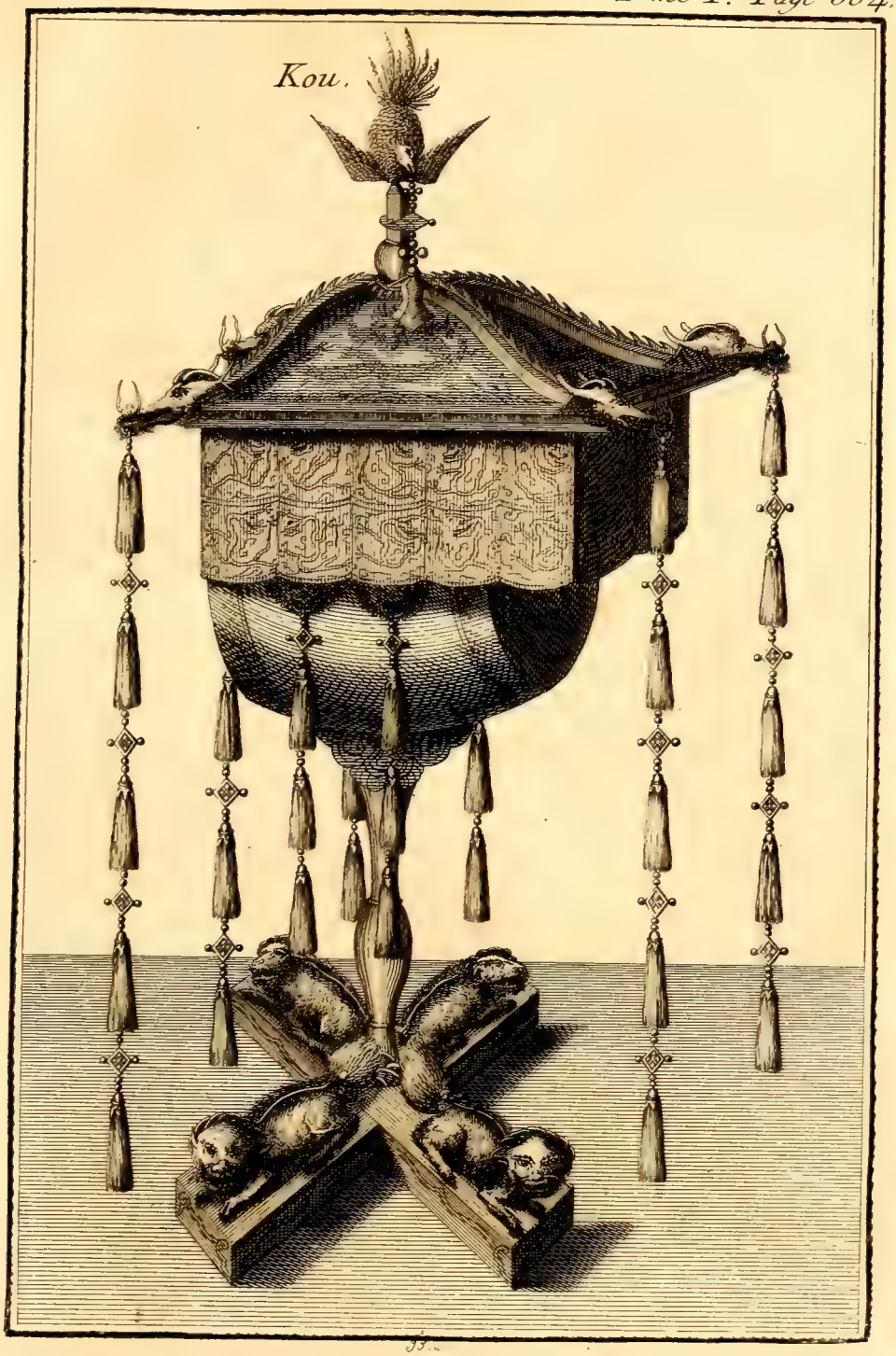
(N° 5.) *Le Tchoung* ou *le jeu de Cloches*, eſt compoſé de ſeize petites ſonnetes de métal, qui ont chacune un ton particulier. Nous en avons donné la diviſion. On frappe deſſus avec une petite baguette de bois, repréſentée dans la figure.

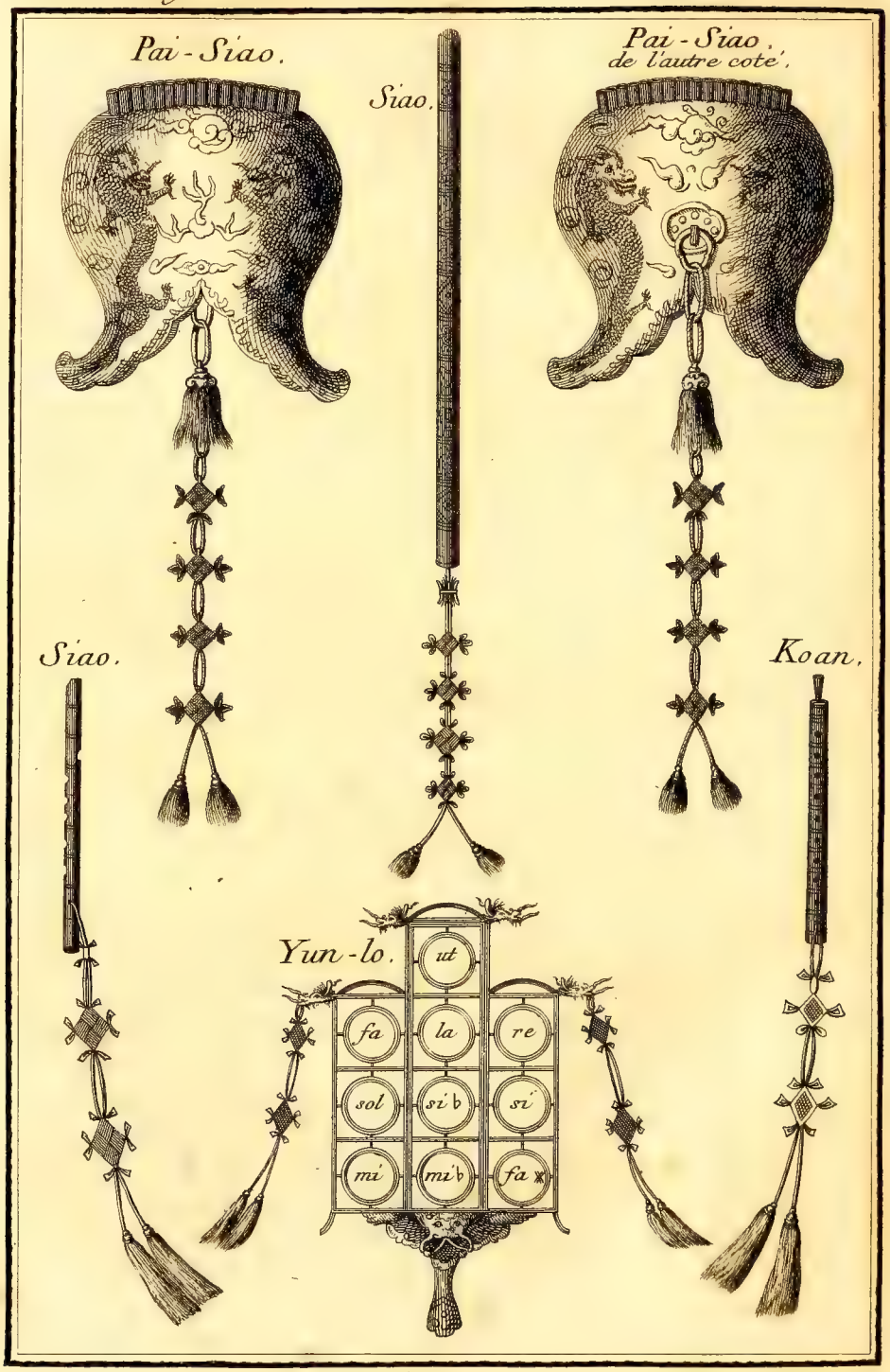
(N° 6.) *Le King* eſt compoſé de deux rangs de pierres, taillées en forme d'équerre. Chaque rang eſt compoſé de huit. On frappe de même que ſur le *Tchoung*. Ces pierres ſont calcaires, & de différentes eſpeces.

(N° 7.) *Le Ché* eſt le plus ancien des inſtrumens, on prétend qu'il exiſtait du tems de *Fou-hi*.

Il a trente-ſix cordes de ſoie crue; ces cordes ſont bien plus éclatantes que les cordes à boyau.

(N° 8.) *Le Kin* eſt à-peu-près du même genre & auſſi ancien.


Kou.


Pai-Siao.
Siao.
Pai-Siao,
de l'autre coté.
Siao.
Koan.
Yun-lo.
ut
fa
la
re
sol
si b
si
mi
mi b
fa

(N° 9.) *Le Cheng*, inſtrument à vent, eſt compoſé de pluſieurs tuyaux, dont chacun a un ton propre. On ſouffle dedans, & on en tire un ſon fort mélodieux & très-doux.

Une petite lame ou languette de cuivre fort mince & fort déliée, collée à chaque tuyau par un de ſes bouts, fait que cet inſtrument a l'avantage de donner les mêmes tons, ſoit qu'on pouſſe l'air hors de ſoi, ou qu'on l'attire pour prendre haleine, ce qui procure des tenues auſſi longues que l'on veut.

(N° 10.) *Le Ty*, Flûte ſemblable à la nôtre, excepté qu'elle n'a point de clef, & qu'entre le trou de l'embouchure & celui qui donne le ſecond *re* dans nos Flûtes, il y a dans la Flûte Chinoiſe un trou qu'on bouche avec une pellicule. De plus, il y a quatre autres trous dans la partie d'en-bas, deux ſur les côtés & deux en ligne droite avec les ſix qui ſe trouvent à nos Flûtes. Cette pellicule eſt celle qui couvre la moëlle de bambou, & eſt auſſi fine que notre pelure d'oignon; il ſuffit de la mouiller pour qu'elle tienne.

(N° 11.) (*Le Pai-ſiao* eſt un inſtrument dans le goût de celui que le Pere Merſene appele *Syringa panos*.

Il eſt compoſé de quatorze tuyaux arrangés l'un contre l'autre.

(N° 12.) *Le Hiun* eſt un inſtrument à vent fait de terre cuite & verni en dehors: il a un ſon grave, & eſt percé de cinq trous, ſans compter l'embouchure.

(N° 13.) *Le Siao* eſt une eſpece de Flûte dont le ſon eſt mélodieux, & plus grave que celui des autres Flûtes. Son embouchure n'eſt qu'une petite échancrure dans la partie d'en-haut.

(N° 14.) *Le Tché* eſt un inſtrument à vent de bambou, d'ivoire ou d'ébene, & ſe joue tranſverſalement.

(N° 15.) *Le Ou* eſt un tigre de bois creux en dedans, ſur le dos duquel il y a de petites lames de cuivre, par le moyen deſquelles on tire le ſon de cet inſtrument lorſqu'on paſſe par-deſſus une eſpece de balai. Quelquefois ces lames de cuivre ont la forme de tuyaux.

(N° 16.) *Le Kou* eſt le Tambour dont on ſe ſert dans les repréſentations des Comédies.

Il eſt attaché contre quatre colonnes, & on monte ſur un eſcabeau pour pouvoir le battre.

(N° 17.) *Le Fang-Hiang* eſt compoſé de ſeize pieces de bois plus ou moins épaiſſes, pour l'accord. On frappe deſſus comme ſur le *King*.

(N° 18.) *Le Yun-lo* eſt compoſé de dix petits baſſins de cuivre de différentes épaiſſeurs, pour avoir des ſons différens.

(N° 19.) *Le Koan* eſt un inſtrument à vent qu'on joue avec une anche; c'eſt une eſpece de Hautbois d'ivoire ou d'ébene; l'anche eſt d'un roſeau fort tendre, & toute d'une piece.

(N° 20.) *Le Pan* n'eſt autre choſe que deux bâtons plats que l'on met entre ſes doigts, & que l'on fait frapper l'un contre l'autre, comme nous faiſons avec nos Caſtagnettes.

(N° 21.) *Le Kin-Tchoung*, jeu de cloches, compoſé de ſeize, qu'on frappe avec une petite baguette de bois.

(N° 22.) *Le Yu-King*, compoſé de dix-huit pierres ſonores, qui reſſemblent beaucoup à la pierre d'agate.

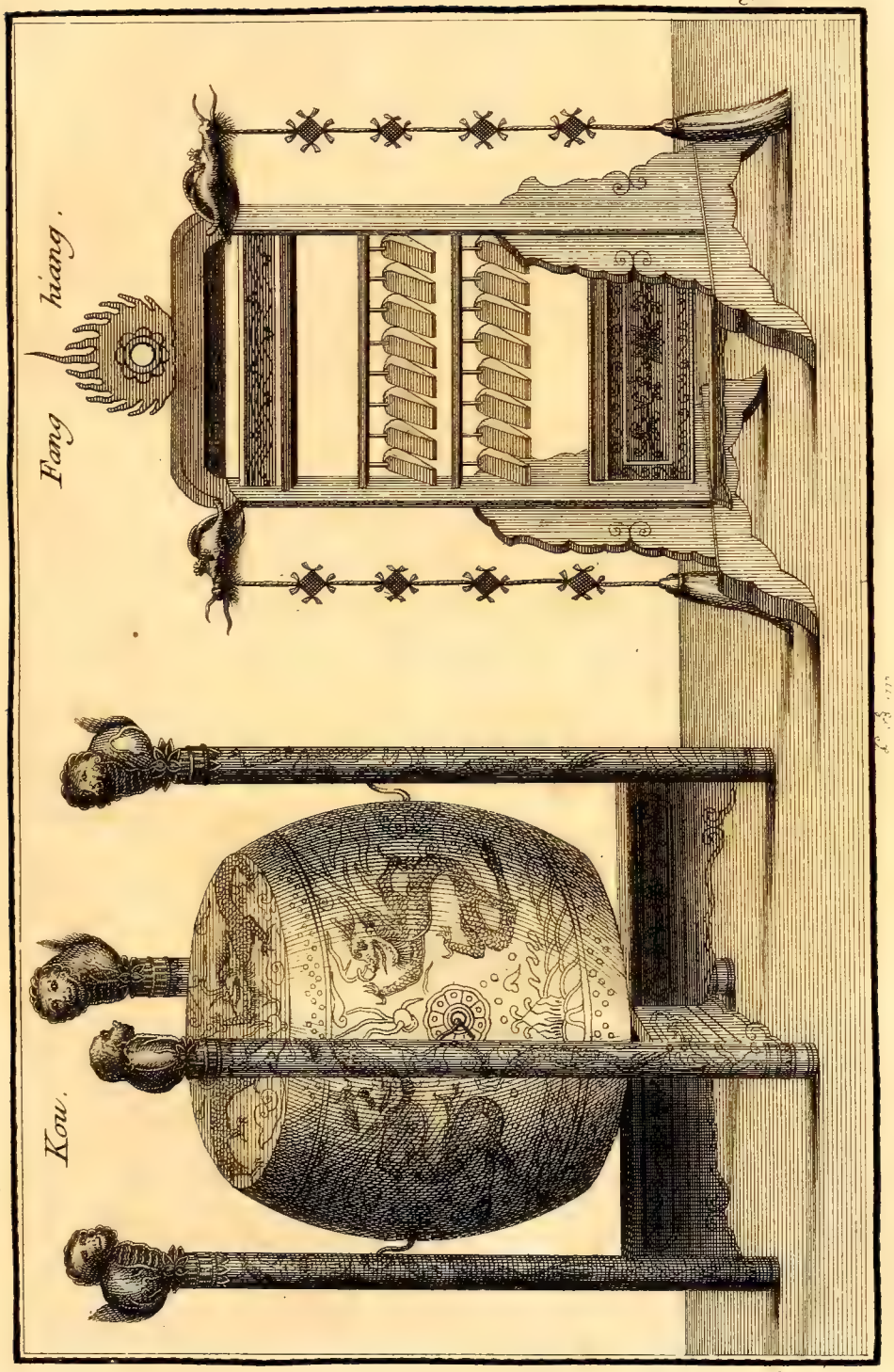
(N° 23.) *Le Kou* ou *Tambour* avec tout ſon attirail.

(N° 24.) *Le Yo*, inſtrument ſemblable à nos Fifres.

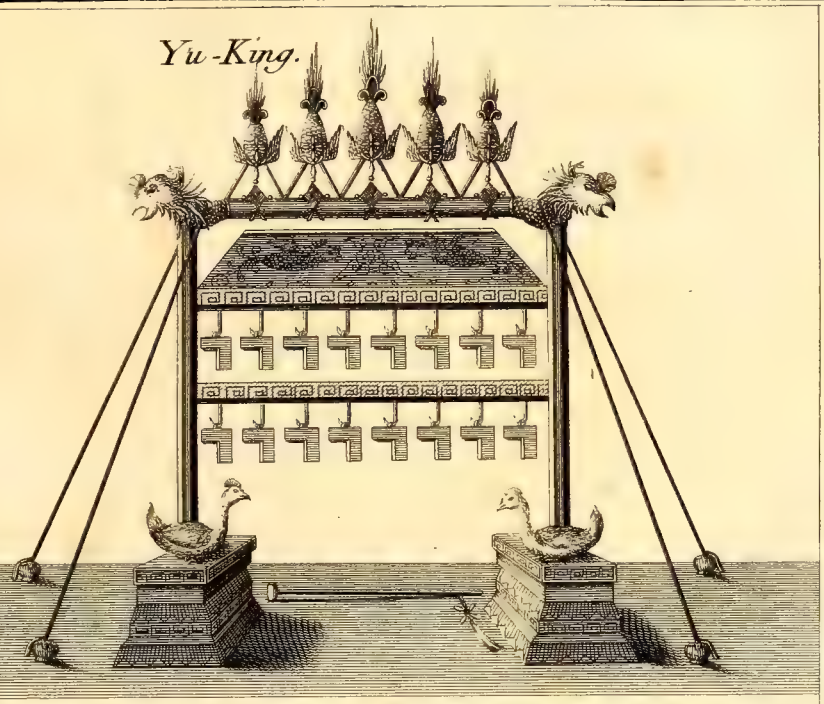
(N° 25.) *Le Tchang-kou* eſt une eſpece de Tambour fait en forme de ſaliere; on monte ou on baiſſe le ton par le moyen d'un bâton tranſverſal *A*, *B*.

On peut voir dans le manuſcrit du P. Amiot, envoyé à feu M. de Bougainville en 1754, les détails & les proportions de tous ces inſtrumens meſurés avec la plus ſcrupuleuſe attention, par pieds, pouces, lignes, dixiemes, centiemes de lignes.

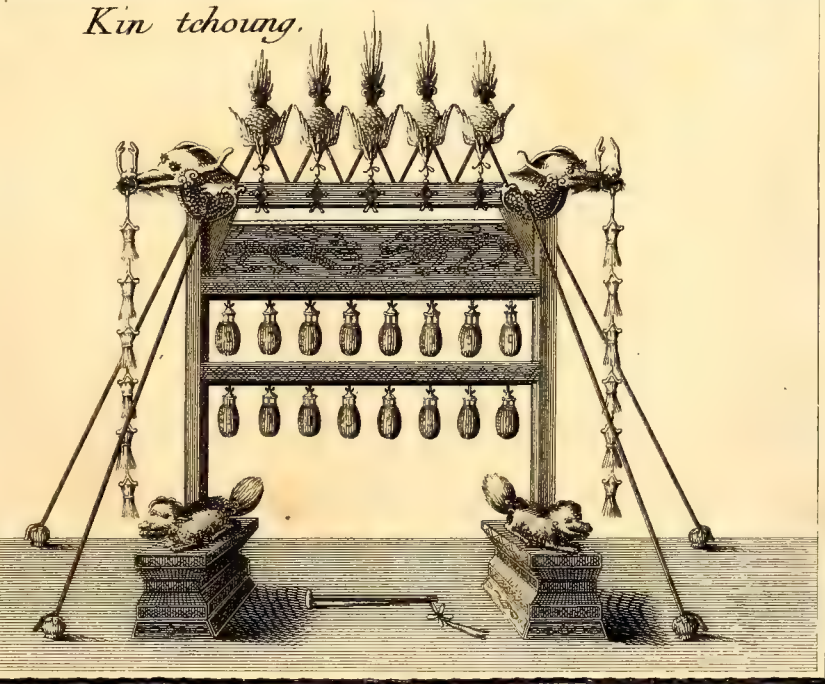
Nous allons parler maintenant de différentes Muſiques que l'on fait à la Chine.

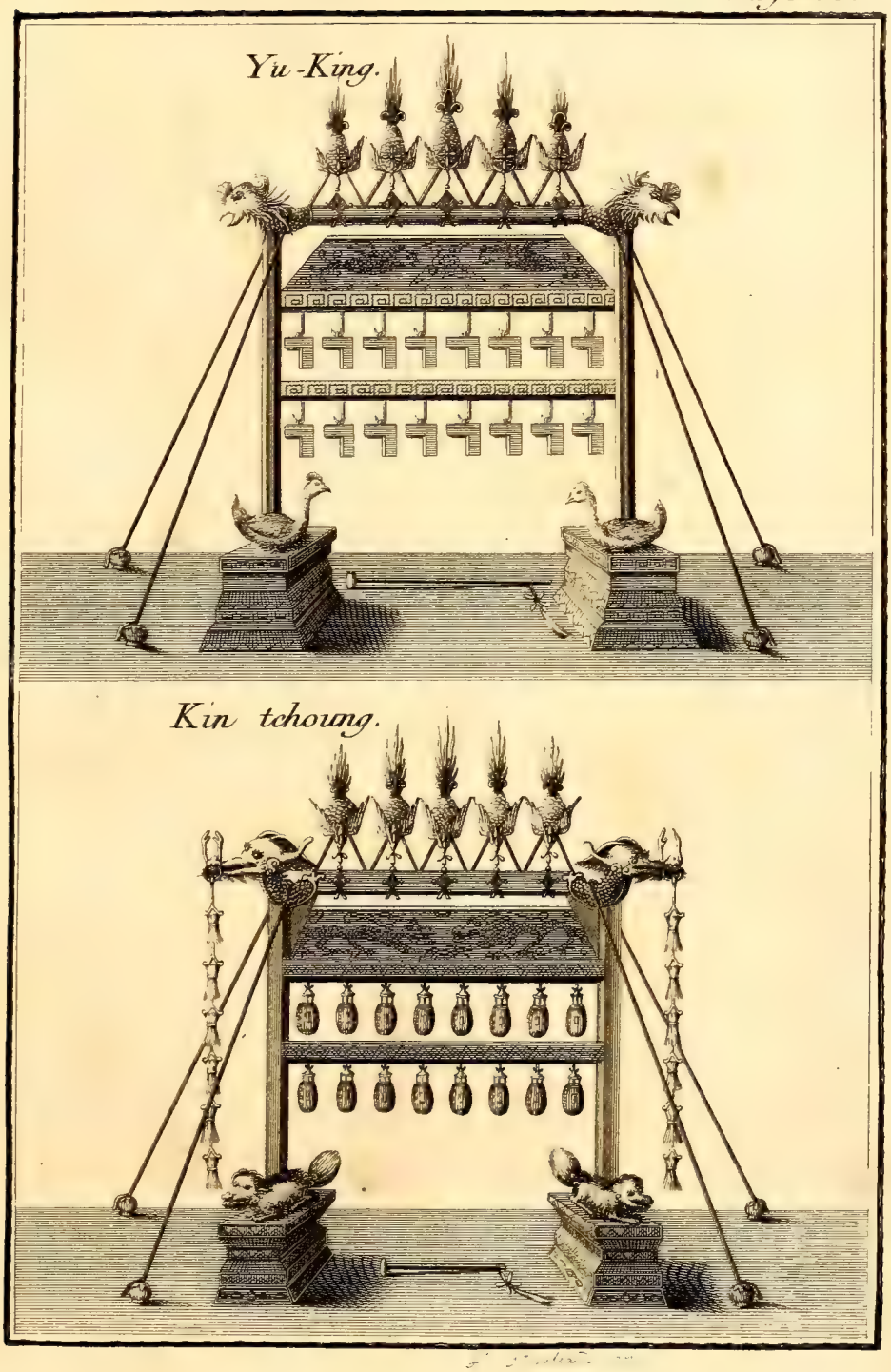

Fang hiang.
Kou.

Yu-King.



Kin tchoung.




Yu-King.
Kin tchoung.

Instrumens Chinois dont nous ignorons les noms. On peut les voir dans le Cabinet de M. le Duc de Chaulnes.

Miris del. *Chenu Sculp.*

§. I.

La grande Muſique du Veſtibule (Tan-pi-chang).

Eſt compoſée de deux Chanteurs & de vingt-huit Symphoniſtes.

Elle ſe fait dans un Veſtibule d'où elle tire ſon nom.

On exécute cette Muſique :

1°. Lorſque les Regulos & Mandarins de différens ordres vont remercier Sa Majeſté de ſes bienfaits. Alors on lui chante le Cantique *King-ping tché-tchang.*

2°. Tous les ans, le jour de la naiſſance de l'Empereur, lorſqu'il ſe rend à la Salle du Trône ; lorſque les *Mandarins*, &c. font leurs proſternations ; lorſque l'on fait la lecture de l'éloge de Sa Majeſté ; lorſque l'Empereur retourne à ſon appartement ; & lorſqu'après ſon repas il envoie des mets de ſa table aux *Regulos*, *Mandarins*, &c.

3°. Le ſecond jour du ſacrifice, lorſque les *Regulos*, les *Grands*, & les *Mandarins* des différens ordres venant féliciter l'Empereur, font leurs proſternations, & liſent ſon éloge ; enſuite lorſqu'il revient à ſon appartement, & lorſqu'il envoie des mets aux Mandarins, &c.

4°. Le quinzieme jour de la premiere lune, l'Empereur ſe rend à la ſalle du Trône : il y a cérémonies à grande Muſique.

5°. Lorſque l'Empereur fait les cérémonies dans la ſalle des Ancêtres, le premier jour de la premiere lune ; le premier de la quatrieme, le premier de la ſeptieme, & le premier de la dixieme.

6°. Lorſqu'avant la moiſſon il offre un ſacrifice aux eſprits qui préſident aux grains, au ſoleil, à la lune, aux étoiles, aux anciens Laboureurs, &c ; lorſqu'il va rendre hommage à ſes Ancêtres & à *Confucius*.

7°. A la cérémonie du labourage des terres.

C'eſt ainſi qu'elle ſe fait :

Vingt Muſiciens n'ont d'autre office, dans cette occaſion, que celui de tenir en main quelqu'un des inſtrumens de labourage ; cinquante autres Muſiciens gardent les étendards, qui ſont de cinq couleurs ; l'Empereur prend une bêche, donne un coup ou deux, ſe met enſuite derriere une charrue, & fait un ſillon ou deux : quatre vieux Laboureurs l'accompa-

gnent. Après que Sa Majeſté a donné l'exemple, les Regulos & les Grands des neuf ordres labourent à leur tour, & l'Empereur eſt attentif à regarder leur travail. Tout étant fini, Sa Majeſté monte en chaiſe pour ſe rendre à ſon appartement. C'eſt alors que commence la grande Muſique.

8°. Lorſque le Gouverneur des neuf portes introduit les Mandarins qui ont rapport au peuple, lorſqu'il introduit les quatre vieillards qui viennent rendre hommage à Sa Majeſté, &c. on fait la grande Muſique ſur le perron de la ſalle du Trône.

9°. La grande Muſique ſe fait, depuis quelques années, chez les Impératrices, mais elle n'eſt exécutée que par des Eunuques.

10°. Lorſque l'Empereur envoie ſes ordres dans quelqu'endroit, & que celui qui porte reſpectueuſement la boëte dans laquelle l'écrit eſt renfermé, eſt arrivé à la porte, on fait la grande Muſique.

11°. Lorſque l'on offre à l'Empereur un Livre nouvellement imprimé (par autorité publique).

12°. Lorſque les Docteurs, tant d'armes que de lettres, s'aſſemblent pour les examens.

13°. Lorſque les deſcendans de Confucius viennent à la Cour.

Enfin, dans différentes autres occaſions, trop longues à rapporter, mais qui prouvent le goût des Chinois pour la Muſique.

§. II.

La Muſique qui inſpire la veritable concorde (Tchoung-ho-chao-yo).

Elle eſt compoſée de quatre Mandarins de Muſique, de deux Chanteurs & de vingt-huit Inſtrumens.

On exécute cette Muſique :

1°. Au commencement & à la fin de chaque année, pendant que l'Empereur tient ſon lit de juſtice ; alors on chante le cantique *Yuen-pin*, (l'éternelle concorde); celui de *King-ping*, (reſpect tranquille); & celui de *Ho-ping*, (union tranquille).

2°. Lorſque l'Empereur ſe rend à la ſalle du Trône.

§.

§. III.

La Muſique excitatrice. Tao-yng-yo.

Elle eſt compoſée de deux Mandarins, & de douze Muſiciens.

On l'exécute :

1°. Le premier jour qu'on lit l'éloge de l'Empereur.

2°. Lorſque l'Empereur offre, dans une eſpece de petit temple, un petit ſacrifice aux ames de ſes ancêtres, &c.

§. IV.

La Muſique Tao-yng-ta-yo.

Elle eſt compoſée de ſept Mandarins & de vingt-quatre Muſiciens.

On l'exécute lorſque l'Empereur offre un ſacrifice dans une eſpece de petit temple, ou petite ſalle, appellée *Tang-Tſee*, & lorſqu'après la cérémonie, l'Empereur ſe retire dans l'appartement appellé *Tchoung-ou*, pour y prendre ſon repas.

§. V.

La Muſique Tchoung-ho-tſing-yo.

C'eſt celle que l'on exécute lorſque l'Empereur eſt à table, & que l'on lui préſente les mets.

§. VI.

La Muſique Ta-tchoung-ho-char-yo.

S'exécute lorſqu'après avoir fini les affaires, l'Empereur retourne à ſon appartement.

§. VII.

La Muſique Yeou-ping-tché-tchang.

Eſt deſtinée aux cérémonies des ſolſtices, lorſque l'Empereur offre des ſacrifices ſur l'autel rond.

Il y a treize Mandarins, quatre Chanteurs, & cinquante-deux Symphoniſtes.

Voilà les différentes eſpeces de Muſique Chinoiſe qui ſont venues à notre connaiſſance. Elles ne doivent différer qu'en plus ou moins d'inſtrumens; car les airs, (à en juger par ceux que nous connaiſſons) ſont preſque toujours du même genre. Les Chinois n'aiment qu'un chant ſimple & lent; ils ne connaiſſent ni baſſe, ni taille, ni haute-contre; tout eſt à l'uniſſon, mais cet uniſſon eſt varié, (dit notre Manuſcrit, & nous n'entendons pas trop comment on varie un uniſſon) ſuivant la nature de chaque inſtrument; c'eſt dans cette variation que conſiſtent l'habileté du compoſiteur, la beauté des morceaux, & tout l'Art Muſical. On voit que cet Art ne doit pas être porté fort loin chez une nation qui ne ſe permet pas même les demi-tons, quoiqu'elle les connaiſſe tous, & qu'elle les faſſe entrer dans l'aſſemblage des douze *lu*.

Il ſerait inutile de vouloir combattre ce préjugé national. En vain s'efforcerait-on de vouloir prouver aux Chinois, qu'ils doivent trouver du plaiſir dans une choſe où ils n'en trouvent point.

Diſciples de la belle nature (ſelon eux), ils croiraient s'écarter des régles qu'elle preſcrit, ſi, pour flatter agréablement l'oreille, ils lui faiſaient entendre une multiplicité de ſons qui la fatiguent.

« Pourquoi jouer ſi rapidement, diſent-ils? Eſt-ce pour montrer la » légéreté de votre eſprit, & l'agilité de vos doigts, ou pour plaire à » ceux qui vous écoutent?

» Si c'eſt la premiere de ces vues qui vous anime, vous avez atteint » le but, & nous avouons volontiers que vous nous ſurpaſſez. Mais ſi » c'eſt la ſeconde, nous ne voyons pas que vous en preniez le chemin.

» Vos Concerts, ſur-tout, s'ils ſont un peu longs, ſont des exercices » violens pour les exécutans, & de petits ſupplices pour ceux qui » écoutent.

» Il faut, après tout, que les oreilles Européennes ſoient conſtruites » différemment des nôtres. Vous aimez les choſes compliquées, nous » nous plaiſons dans celles qui ſont ſimples. Dans vos Muſiques vous » courez ſouvent à perte d'haleine ; dans les nôtres nous marchons tou- » jours d'un pas grave & meſuré. Rien ne fait mieux connaître quel eſt » le génie d'une Nation, que la Muſique qu'elle goûte. D'un eſprit vain, » futile & léger, il ne peut ſortir que des productions qui lui reſſem- » blent ; & ces ſortes de productions ne plaiſent guères qu'à ceux qui » ſont marqués au coin de l'inconſtance & de la légéreté. Nos anciens » ne s'y méprenaient guères. Habiles dans la connaiſſance du cœur hu- » main, ils étaient perſuadés que rien ne le décelait mieux que le goût » qu'il faiſait paraître pour tel ou tel autre genre de Muſique. Nous » ne les valons pas, à beaucoup près, mais héritiers de leurs écrits, de » leurs préceptes, & de leurs méthodes, nous croirons toujours, quoi- » qu'on nous diſe, nous écarter des voies de la nature & des bonnes » mœurs, quand nous adopterons une Muſique compliquée, confuſe, » ſautillante, & dont les mouvemens trop variés ne font que remuer » un peu le ſang, ſans pénétrer juſqu'à l'ame. En cela, comme en bien » d'autres choſes, les êtres qui nous ſont inférieurs doivent nous ſervir » de modèles. Examinons-les de près, & voyons qu'elles ſont les regles » qu'ils obſervent. A-t-on jamais vu, par exemple, des oiſeaux de la » même eſpece faire entr'eux des concerss, dans leſquels l'un chante la » tierce, la quarte ou la quinte, de ce que l'autre entonne ? Non, ſans » doute ; mais lorſque l'un d'eux entonne ſon ramage naturel, l'autre » écoute ou chante à l'uniſſon (*a*). Cependant nous nous plaiſons à les » entendre, nous les admirons, nous en ſommes enchantés. D'où vient » cela ? C'eſt que notre oreille n'aime point la confuſion. Elle aime à » diſtinguer ce qu'elle entend, à le goûter à loiſir ; elle veut pouvoir

(*a*) Les Chinois ne raiſonnent pas juſte dans cette occaſion ; car les oiſeaux ne chantent jamais à l'uniſſon, mais au contraire, dans tous les tons, & forment continuellement des diſſonnances, que l'habitude de les entendre, ou plutôt le peu de réflexions que l'on fait ſur leur ramage, empêche d'appercevoir. Les oiſeaux ſont le contraire des Chinois, puiſque ce peuple grave ne peut ſouffrir qu'un même ſon à la fois, & que les oiſeaux les forment tous enſemble.

» porter juſqu'à l'ame la ſenſation dont elle eſt affectée, la porter ſans » travail, & lui en rendre pour ainſi dire raiſon.

» Il en eſt de nos oreilles, à-peu-près comme de nos yeux. Ceux-ci » veulent ſe repoſer doucement ſur les objets, pour pouvoir reconnaître » les beautés qu'ils renferment, les admirer & en être émus; celles-là » quoiqu'un peu plus promptes, à la vérité, veulent néanmoins être » entraînées comme malgré elles, & ſans aucun travail de leur part, » par les charmes d'une bonne mélodie. Que diriez-vous de nous, ſi » pour vous donner le plaiſir de voir en peinture tout ce que les vingt-» deux Dynaſties, qui ont ſucceſſivement gouverné notre Empire, ont fait » de grand & de remarquable, nous vous montrions, dans un ſeul ta-» bleau, cet amas confus d'actions de tous les genres? Pourriez-vous » bien les y diſtinguer? Ne nous diriez-vous pas que vous voyez, à la » vérité, des couleurs, & des couleurs bien nuancées, des figures, & » des figures bien exprimées, mais tout cela ſi confuſément, & d'une » maniere ſi compliquée, qu'elle n'imprime aucune eſpece diſtincte dans » votre cerveau? Ou bien encore, que penſeriez-vous d'une perſonne qui, » ayant toute l'hiſtoire de notre Empire en pluſieurs centaines de ta-» bleaux, ferait paſſer rapidement ſous vos yeux chacun de ces tableaux » l'un après l'autre, & vous demanderait enſuite froidement, ſi vous » n'avez pas reconnu avec plaiſir la vérité de ce qu'ils repréſentent, & » ſi vous n'en avez pas admiré toutes les beautés?

» La réponſe que vous lui feriez, eſt préciſément la même que nous » ſommes tentés de vous faire, lorſque vous nous demandez ſi nous ne » trouvons pas votre Muſique belle. Nous n'avons entendu, vous dirions-» nous alors, qu'un mêlange confus de ſons hauts & bas, ſans avoir pû » diſtinguer, en aucune façon, ce qu'ils voulaient exprimer » (*a*)?

Tels ſont les raiſonnemens des Chinois modernes, raiſonnemens faux, mais dont il eſt impoſſible de leur faire ſentir la fauſſeté. Victimes des préjugés d'une éducation qui leur enſeigne que tout ce qui eſt bon ſe

(*a*) Sages Chinois qui avez ainſi jugé notre Muſique, en entendant ſeulement quelques Miſſionnaires exécuter nos airs anciens les plus ſimples, que penſeriez-vous donc de nous & de notre Muſique moderne, ſi vous pouviez entendre une ſeule fois, ce que nous nommons maintenant nos *Opéra*?

trouve chez eux, & que la Muſique inventée par leurs aïeux, eſt ce qu'il y a de plus parfait au monde; ne reconnaiſſant d'ailleurs, pour juges de leurs ſenſations, que des organes ſtupides ou émouſſés, ils ſe moqueront toujours de nous, quand nous voudrons leur perſuader que leur Muſique, pour être bonne, devrait être compoſée ſuivant les règles que nous obſervons en Europe, pour compoſer celle qui nous charme.

Ne peut-il pas nous être permis de penſer que la célébre Muſique des Grecs était à-peu-près ſemblable à celle qui plaît tant à la nation Chinoiſe, & que le ſuperbe uniſſon dont ils ſont ſi enthouſiaſmés, avait le même charme pour les Grecs, & l'a encore aujourd'hui (par vénération pour eux), pour leurs dévoués admirateurs. Si cela eſt, combien ne faut-il pas rabattre de tous ces merveilleux effets ſi vantés? Hé, bon Dieu! que pourrait être une Muſique toujours à l'uniſſon, grave, froide, triſte & ſombre. Oſerait-on appeller un Art une pareille pſalmodie? Plaignons ceux qui, dans cette occaſion, ſont d'un ſentiment contraire au nôtre, mais ſur-tout ne cherchons point à leur prouver qu'ils ont tort; ils ne nous pardonneraient jamais.

Nous avons dit au commencement de ce Chapitre, que les Chinois étaient aujourd'hui moins avancés, quant à la ſcience des ſons, qu'ils ne l'étaient il y a deux ou trois mille ans. En effet, les douze *lu* ſur leſquels étaient fondés les principes des anciens Chinois, n'étaient que l'aſſemblage de douze ſons à la quinte l'un de l'autre, repréſentés par une progreſſion de douze termes en proportion triple (*a*), comme 1;

(*a*)

Lus des Chinois.	*Progreſſion triple.*	*Notes des Européens.*
Hoang-tchoung	1	*fa*
Ta-lu	3	*ut*
Tay-tſou	9	*ſol*
Kia-tchoung	27	*re*
Kou-ſi	81	*la*
Tchoung-lu	243	*mi*
Joui-pin	729	*ſi*
Lin-tchoung	2187	*fa* ※
Y-tsè	6561	*ut* ※
Nan-lu	19683	*ſol* ※
Ou-y	59049	*re* ※
Yng-tchoung	177147	*la* ※

On voit

3, 9, 27, &c. qui donnent l'octave diviſée en douze demi-tons inégaux, c'eſt-à-dire, dont l'un eſt majeur, & l'autre mineur, tandis que les Chinois modernes ſont tombés dans l'abſurdité d'avoir, ainſi que nos Facteurs d'inſtrumens à touches, des demi-tons égaux ou à-peu-près égaux entr'eux, dans la conſtruction ou l'accord des inſtrumens dont ilsfont uſage.

Nous croyons devoir préſenter ici un tableau des divers ſons qui peuvent entrer dans la diviſion d'une octave (*a*).

Nos Lecteurs verront ainſi, d'un coup d'œil, juſqu'à quel point il faut s'écarter de la nature, émouſſer la fineſſe de l'organe acouſtique, & renoncer même au ſimple raiſonnement, pour ſe déterminer à embraſſer le ſyſtême, qui ne veut admettre, d'un ſon donné à ſon octave, que douze intonations intermédiaires, tandis qu'en réduiſant même la Muſique dans ſes principes les plus ſimples, on en trouve un bien plus grand nombre.

Chaque note pouvant être ou *naturelle*, ou *bémol*, ou *dièſe*, il s'enſuit que d'une note quelconque à ſon octave, il y a vingt-une ſortes d'intonations intermédiaires, & que s'il était poſſible que la voix pût les parcourir ſucceſſivement, il faudrait de *fa* à *fa*, par exemple, chanter la gamme ſuivante.

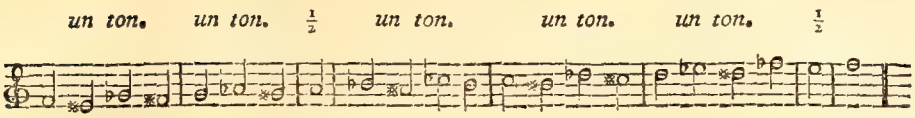
On voit par-là que les Chinois ſont auſſi dans l'erreur de ne faire uſage que de douze ſons pour la diviſion de l'octave, ce qui les oblige à s'écarter dans la pratique des proportions juſtes que la progreſſion triple aſſigne à chaque ſon.

Leur ſyſtême s'arrête à *la* ♯ ; ils ſont forcés par conſéquent d'employer d'un côté *fa* pour *mi* ♯ ; *ut* pour *ſi* ♯, &c. — De l'autre *la* ♯ pour *ſi* ♭ ; *re* ♯ pour *mi* ♭ ; *ſol* ♯ pour *la* ♭ &c. — Le ſyſtême Chinois, reſtraint à douze lus, a donc le même défaut que celui des Européens, lorſqu'ils veulent renfermer l'octave dans douze demi-tons. Les Chinois ſont d'autant moins excuſables, qu'ils devraient ne pas ignorer cette vérité. En voici la preuve.

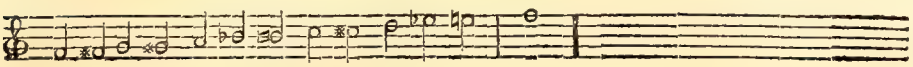
« La premiere année du regne de *Chen-kouei*, Roi de *Ouei*, un des Miniſtres de » ce Prince lui parla ainſi : Il ſerait à propos d'adopter par rapport aux *tiao* & aux » huit ſortes de ſons, la méthode de *King-fang*. Selon cet Auteur, continue-t-il, » voici quel eſt le principe des *Tiao*. Le *koung* & le *chang* doivent être graves, le *tché* » & le *yu* doivent être aigus. Si vous ſuivez la méthode de Koung-ſoun-tchoung, *qui* » *n'emploie que les douze lu*, vous n'aurez qu'une mauvaiſe Muſique, &c ».

Texte du Toung-tien, ou abregé de l'Hiſtoire.

(*a*) Voyez le Tableau de la page 350, *Tome III.*



Et non pas, ſelon notre uſage, par les ſeuls demi-tons ſuivans,



Il paraît ſingulier que le *mi*𝄪 que l'œil voit plus bas que le *fa*, ſoit pourtant plus élevé dans la nature, ainſi que les autres notes de cet exemple, que l'on voit plus baſſes que celles qui les précédent. Cependant rien n'eſt plus certain, & pour s'en aſſurer, il ne faut que ſuivre l'opération indiquée dans ce tableau.

Il s'enſuit de-là que notre enharmonique (*a*) eſt une choſe abſurde, puiſqu'il conſiſte à prendre un ſon pour un autre (*b*).

Il n'eſt donc pas étonnant que lorſqu'un Compoſiteur change le nom d'un *ſol*𝄪 en celui de *la*♭, & fait paſſer ſubitement ſon orcheſtre dans des tons relatifs a ce *la*♭, mais abſolument étrangers au *ſol*𝄪, l'oreille étonnée trouve dur, & même diſcordant ce changement imprévu; plus les exécutans auront l'oreille juſte, & moins ils exécuteront bien cette tranſition contre nature. Voilà ce qui fait qu'on n'a jamais pu exécuter le trio des Parques d'*Hypolite & Aricie*, & qu'on ne l'exécutera jamais, parce que la nature s'y oppoſe. Rameau n'était pas convaincu de cette vérité, mais il ne connaiſſait pas cette diviſion de l'octave; & ſi ce grand homme l'eût ſeulement ſoupçonnée, l'amour de la vérité qui l'enflama toujours, lui aurait bientôt fait abandonner toute autre route pour ſuivre celle-là.

On verra auſſi par ce tableau, que notre ſyſtême de Muſique eſt le

---

(*a*) Nous en parlerons cependant dans le Livre ſuivant, pour ne pas laiſſer ignorer à nos lecteurs, ce que les modernes entendent par enharmonique.

(*b*) C'eſt cependant cette transformation d'un ſon en un autre, que Rouſſeau met au rang des *fineſſes de l'art*, au mot *Syſtême*, de ſon Dictionnaire. Voyez la note (*lll*) dans le Mémoire de M. l'Abbé Rouſſier, page 69.

même que celui des Grecs, excepté que nous prenons, en montant, les ſons que les Grecs, dans leur échelle, prenaient en deſcendant. C'eſt une découverte due aux ſavantes recherches de l'Abbé Rouſſier. Perſonne avant lui n'avait ſoupçonné cette marche des anciens, & cette marche explique tout naturellement les difficultés que juſqu'à lui on n'avait pu réſoudre (*a*).

Il a auſſi prouvé que, comme en Muſique il n'y a pas de ſons qui ſoient la portion d'un intervalle conſonant, comme ſerait de l'octave, de la quinte, de la quarte, &c. de même l'harmonie, l'oreille, les régles d'intonation n'admettent pas des ſons qui ſeraient la moitié, ou telle autre portion d'un intervalle diatonique, ou moindre que le diatonique, comme du ton, du demi-ton, ou du comma.

C'eſt donc à tort que l'on regarde les ſons *ut*𝄪, *mi*♭, &c. comme une portion ou une modification du ſon d'*ut* à *re*, de *re* à *mi*, &c. Ces ſons altérés ſont auſſi étrangers aux ſons dont ils portent le nom, qu'ils le ſeraient à tout autre ſon, & ils n'en ſont pas plus partie, que les autres ne ſont partie d'eux.

Il faut donc conclure de tout ceci que les vingt-un ſons, dont nous venons de parler, ſont des ſons abſolus & iſolés qui ne dépendent point les uns des autres (*b*). Si l'on augmentait des quatorze termes la progreſſion dont nous avons fait uſage dans notre tableau, on trouverait ſept autres ſons *doubles dièſes*, & ſept autres ſons *doubles bémols*, qui n'auraient de même rien de commun avec les premiers, & l'octave ſerait ainſi diviſée en

(*a*) Voyez le même Mémoire, Avertiſſement, page 15, & note 7, page 106.

(*b*) C'eſt ce dont on peut s'aſſurer par l'inſpection du monocorde des Orientaux, où l'on voit que les dix-huit ſons par leſquels ils diviſent l'octave, ſont conſidérés entr'eux comme des ſons abſolus, iſolés, dont l'un n'a rien de commun avec celui qui le précéde, ce qu'expriment ſi bien les nombres par leſquels ils déſignent ces ſons : premier, ſecond, troiſieme, quatrieme, &c. Et l'on ne pourroit dire ici que le ſecond ſon peut être regardé comme engendré du premier, le troiſieme du ſecond, & ainſi de ſuite : car quoique l'excès d'un nombre ſur l'autre, ſoit toujours le même dans cet ordre de ſons, les diſtances quant à l'intonation de l'un à l'autre, ne ſont pas néanmoins ſemblables, puiſqu'on entone d'abord d'*ut* à *re* b un *limma*, & de *re* b à *re*, un apotome, &c., c'eſt-à-dire, tantôt des demi-tons mineurs, tantôt des demi-tons majeurs.

trente-cinq ſons. On pourrait pouſſer à l'infini cette progreſſion, & par conſéquent la diviſion de l'octave irait à l'infini.

On voit par-là à quelle diſtance des principes l'on était autrefois en France, lorſqu'on regardait les dièſes comme des agrémens du chant; idée dont il ne reſtait déja plus de traces parmi nous depuis quelques années, mais à laquelle les Compoſiteurs ſans principes ſemblent revenir avec une ſorte d'empreſſement, par la raiſon que cette idée s'eſt perpétuée chez les Italiens, que nous voyons parſemer toujours leur Muſique de ces ſortes d'agrémens (*a*), c'eſt-à-dire, de *dièſes*, & même de *bémols*, placés uniquement, ſelon eux, par goût de chant, & ſans que ces *dièſes* ou ces *bémols* alterent en rien, à ce qu'ils penſent, ni la modulation, ni le rang qu'occupe une note dans le ton. Un *fa*, par exemple, quatrieme note du mode d'*ut*, eſt toujours quatrieme note, ſelon cette abſurde idée, quoiqu'élevé d'un demi-ton par un dièſe, & ſans doute (comme on ſera forcé d'y venir), quoique baiſſé d'un demi-ton par un *bémol*. Il ſera plaiſant, de voir un jour le chant *ut re mi*♭, regardé comme appartenant au mode mineur d'*ut*, ou au mode majeur de ce même *ut*, mais dont le *mi* aura été, par goût, baiſſé d'un demi-ton.

Il eſt aiſé de voir par ces ſortes d'extravagances, dont les nouvelles compoſitions ſont remplies, combien l'art de la Muſique eſt encore peu avancé en Europe, & par conſéquent dans l'Univers. La plûpart des ouvrages de nos nouveaux Auteurs, au lieu d'éclairer, ne conduiſent qu'à l'erreur. De jour en jour nos régles ſe détruiſent, les ſons placés ſans aucune idée de ce qu'ils valent, écartent les principes fondamentaux, & loin d'acquérir de nouvelles connaiſſances, nous perdons peu-à-peu les anciennes.

Qu'il nous ſoit permis de propoſer le ſeul remede que nous croyons propre à ce mal. S'il en eſt un, ce ne peut être, ſans doute, qu'un moyen

---

(*a*) Il y a certainement du goût & de l'agrément à placer quelquefois, & à propos, des *dièſes* & des *bémols*, parce qu'il y a de l'agrément à moduler, à n'être pas perpétuellement dans le même mode; mais il ne peut y avoir que de l'abſurdité (pour ne rien dire de plus) à altérer une note par un *dièſe* ou un *bémol*, ſans vouloir moduler, ſans vouloir que ce *dièſe* ou ce *bémol* appartienne à toute autre gamme, à tout autre ton que celui où l'on était. C'eſt dire aux Orientaux que le chiffre 10 eſt, par goût, la même choſe que le chiffre 9; c'eſt-à dire, que *fa-dièſe* eſt la même choſe que *fa*.

(Voyez le tableau du monocorde des Perſans dans notre premier Livre.)

d'épurer les vrais principes, de les débarraſſer des honteuſes aſſociations que leur a donné l'ignorance, ou au moins le mauvais goût, & de les perpétuer de ſiecle en ſiecle, dans toute leur pureté : voilà ce que l'établiſſement d'une école publique peut ſeul opérer (*a*). Pourquoi la Muſique ſerait-elle le ſeul art privé de ce ſecours? Eſt-ce parce qu'on le trouve un art uniquement deſtiné au plaiſir? Quand cela ſerait, l'amuſement des hommes eſt-il une choſe de ſi peu de valeur, qu'on doive la regarder avec indifférence, & l'abandonner au haſard?

Mais nous oſons aſſurer que la Muſique a, non-ſeulement la vertu d'amuſer, mais qu'on lui connaît des effets phyſiques qu'il eſt impoſſible de révoquer en doute ; & ſi elle ne guérit pas de la peſte & de la ſciatique, comme quelques auteurs anciens voulaient nous le faire croire, elle peut diminuer, par ſa douce mélodie, les accès de chagrin & de mélancolie. Il eſt des êtres aſſez heureuſement nés pour que le charme des accords adouciſſe leur douleur, & quelquefois même leurs mœurs. La Muſique n'eſt donc pas un art à reléguer dans la claſſe des arts frivoles, ou du moins peu néceſſaires.

Le Profeſſeur qu'on choiſirait à cet effet, aurait ſous lui deux Maîtres qui ſeraient ſes élèves, & tous trois ſeraient chargés d'inſtruire gratuitement trois fois la ſemaine, tous ceux qui ſe préſenteraient pour écouter leurs leçons, & dont le plus grand nombre n'ayant pas les facultés néceſſaires pour payer un Maître, ſont forcés de chercher la vérité de livre en livre, ſans pouvoir preſque jamais la rencontrer. Que de génies avortés, étouffés par cette marche, auſſi pénible que dangereuſe! Les leçons publiques que nous propoſons d'établir, remédieraient à cet inconvénient, & aſſureraient pour jamais la ſtabilité des véritables regles.

Nous formons des vœux d'autant plus ardens pour cet établiſſement

---

(*a*) Salinas, Auteur Eſpagnol, était Profeſſeur de Muſique dans l'Univerſité de Salamanque. Il a écrit en latin un ouvrage ſur la Muſique, où il prend ce titre.

A Cambridge, en Angleterre, on prend des grades en Muſique comme dans les autres ſciences.

Les conſervatoires d'Italie ſont aſſez connus, pour l'enſeignement de la Muſique.

En France même, *Ramus* en fondant une Chaire de Mathématiques, a ſpécifié en particulier, dans ſon teſtament, la Muſique, comme faiſant partie des Mathématiques.

utile, qu'il ne faudrait pas long-tems chercher le Profeſſeur digne d'occuper une telle place : l'embarras du choix ne pourrait arrêter ; car quel ſerait le compétiteur, quelque rempli qu'il fût de ſon mérite, qui crut pouvoir le diſputer au plus habile théoriſte que nous ayons jamais eu, au ſavant Abbé Rouſſier ? Cet établiſſement ſi utile allait être propoſé au Miniſtre par M. de Viſmes, ancien Entrepreneur de l'Opéra (*a*), qui conſentait à le faire à ſes frais pendant tout le tems de ſon bail : il eſt à préſumer que la ville de Paris, qui vient de reprendre la conduite de ce Spectacle, & qui depuis tant d'années a ſi généreuſement prouvé combien elle s'intéreſſe aux plaiſirs du Public, ſe prêtera dans cette occaſion à un établiſſement qui ne peut qu'en aſſurer la continuation.

CHAPITRE XVIII.

Des Inſtrumens Arabes.

PARMI les Turcs & les Arabes, les gens de diſtinction croiraient ſe deshonorer en apprenant la Muſique & à danſer ; c'eſt ce qui fait que ces deux Arts ſont bien loin, chez eux, de la perfection où on les a pouſſés en Europe. Cependant tous les Chanteurs & Muſiciens de l'Orient ne ſont pas abſolument ignorans.

Les matelots ſont ordinairement les meilleurs Muſiciens de l'Arabie, mais leurs chanſons amoureuſes ſont auſſi plates qu'uniformes. Ils y comparent ordinairement leurs Maîtreſſes aux concombres de Damas, & leurs grands yeux noirs aux yeux d'une gazelle ; ils exaltent auſſi la beauté de leurs mains jaunes & de leurs ongles rouges, &c. Tous leurs airs ſe chantent alternativement, c'eſt-à-dire, qu'un Chanteur dit un couplet, & que les autres répétent les mêmes paroles, & le même air, trois, quatre ou même cinq tons plus bas ; & quand ils n'ont point de tambourin pour battre la meſure, ils claquent tous dans leurs mains.

(*a*) M. Trial, Directeur de l'Opéra, avec M. Berthon, avait formé un pareil projet, qu'il ſe propoſait d'exécuter, lorſque la mort le ſurprit en Juin 1771.

Preſque toujours leurs airs ſont graves & ſimples; ils veulent que leurs Chanteurs prononcent ſi diſtinctement, que l'on puiſſe comprendre chaque mot.

Nous allons donner quelques détails ſur leurs Inſtrumens.

(N° 1.) L'*Icitali* en Turc, *Tambura*, en Arabe, eſt une eſpece de Caliſſoncini; il n'a que deux cordes d'acier qu'on monte ſur le même ton.

(N° 2.) Le *Sewuri* a quatre cordes d'acier, & une cinquieme de laiton.

(N° 3.) Le *Baglama* ou *Tambûra* a preſque la même forme que le *Sewuri*, mais eſt beaucoup plus petit, & n'a que trois cordes, dont deux d'acier, & une de laiton. Autour du manche on attache des cordes de boyau, pour pouvoir rendre les ſons plus aigus. On les touche avec une plume, & ordinairement on chante en jouant de cet inſtrument.

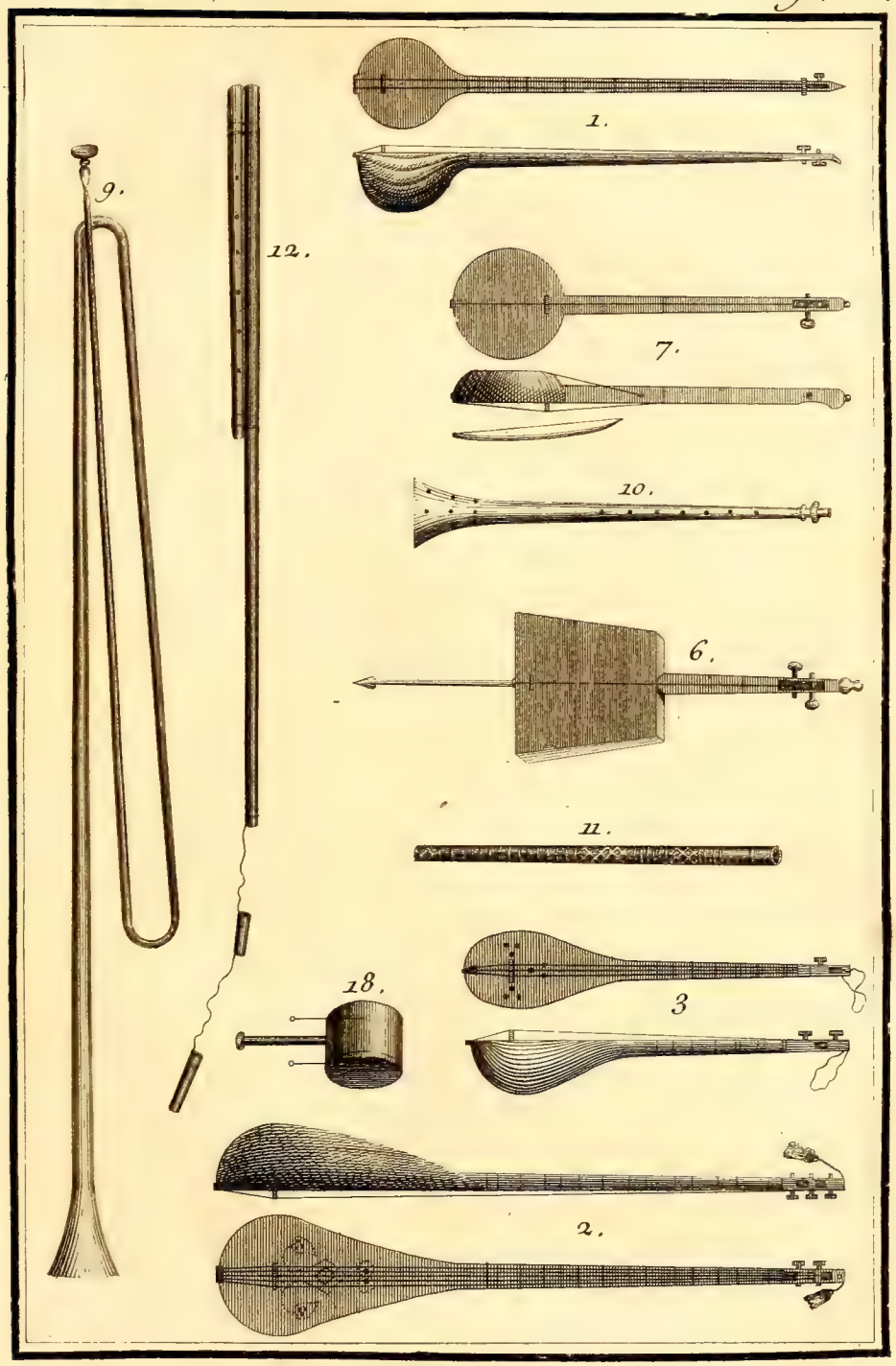
Le corps eſt d'un bois mince, la table n'eſt preſque point du tout courbée, & les chevilles ne ſont pas toutes aux côtés du manche, mais quelques-unes ſont deſſus.

(N° 4.) Les Grecs le nomment *Lyra*, & il ſe joue avec un archet. Il a trois cordes de boyau, dont les deux extérieures ſont fort relevées, mais celle du milieu l'eſt encore davantage. On les touche de côté avec les ongles: cet inſtrument ſe joue dans la même poſition que la Viole.

L'archet de l'Orient n'eſt qu'un petit bâton, tel qu'on l'a coupé ſur l'arbre; les crins de cheval ſont ſi mal attachés, qu'il faut les tenir tendus avec le petit doigt, pendant que l'on joue.

Le corps du *Lyra* eſt d'un bois épais. Il y a une petite ouie dans le fond, & le chevalet qui ſoutient les cordes eſt poſé ſur la table.

(N° 5.) Le *Répab* en Grec, & *Seméndsje* en Arabe, eſt un inſtrument à archet; il n'a que deux cordes, dont l'une eſt montée à une tierce majeure de l'autre. Le pied eſt de fer, & paſſe à travers le corps dans le manche. Ce corps eſt ordinai-



Boulard, Del. et Sculp.

rement une noix de coco, & la table eſt une peau tendue comme celle de nos tambours. C'eſt l'inſtrument favori des Ménestriers & Bateleurs Orientaux; on le tient comme la Viole.

(N° 6.) Eſt un autre inſtrument à archet nommé *Marabba*, & à-peu-près du même genre, quoiqu'il ſoit d'une autre forme; quelquefois cependant il n'a qu'une corde.

Il n'a guères que deux pouces d'épaiſſeur; le corps eſt couvert par-deſſus & par-deſſous d'une peau tendue, & près du manche il y a une ouie.

Le Muſicien en joue comme du Violon ou comme du Tambour, battant quelquefois les cordes avec le dos de l'archet.

(N° 7.) Eſt encore un inſtrument à archet qui a une corde & une peau tendue qui lui tient lieu de table.

(N° 8.) Eſt une eſpece de Harpe à cinq cordes, que les Turcs nomment *Kuſſir*, & les Arabes *Tambura*, nom qu'ils donnent à preſque tous les inſtrumens que l'on touche avec une plume. Le corps de cet inſtrument, peu bruyant, eſt une aſſiette de bois, couverte d'une peau tendue; deux bâtons qui tiennent par le haut à un troiſieme, paſſent obliquement dans la peau, ſur laquelle poſent les cinq cordes de boyau ſoutenues par un chevalet. L'inſtrument eſt ſans chevilles, mais on monte chaque corde, en l'attachant autour du bâton, qui eſt en travers, avec un petit morceau de toile.

(N° 9.) Eſt le plus bruyant des inſtrumens à vent; on le nomme *Surme* en Egypte. Il eſt compoſé de ſept pieces, & reſſemble aſſez à notre Trompette.

(N° 10.) S'appelle auſſi *Surme*, & eſt une eſpece de Hautbois, à ſept trous par-deſſus, & un huitieme par-deſſous.

Il y a un autre Hautbois qui a vingt-un pouces de long; & qui ſert de Baſſon aux Orientaux.

Les Trompettes, les Hautbois & les Tambours, ſont les principaux inſtrumens de la Muſique Militaire, & ſervent auſſi à diſtinguer les rangs; car un Pacha à trois queues en a plus qu'un Pacha à deux queues, & celui-ci en a plus qu'un Bey.

(N° 11.) Eſt une *Salamanie*, Flûte Turque, faite de roſeau, avec un anneau de plomb par le haut, ou bien toute entiere d'un joli bois. On le tient à-peu-près dans la même poſition que notre Flûte douce. L'embouchure en eſt fort difficile; car elle n'a point d'anche, mais elle eſt toute ouverte par le haut.

Les Derviches ſont les meilleurs joueurs de Flûte de la Turquie. Comme ils ont introduit la Muſique dans leur culte, cet uſage les a rendu bons Muſiciens.

(N° 12.) Le *Sumara*, inſtrument à vent à deux tuyaux & à deux embouchures. On ſe ſert du tuyau court pour jouer les deſſus, & du plus long pour les baſſes; ce tuyau peut être allongé ou racourci, au moyen de quelques petits morceaux qui y ſont attachés, & ſuivant les divers tons ſur leſquels on joue.

(N° 13.) Eſt une eſpece de Muſette, nommée *Sumâra el Kurbe*, dont on fait uſage en Egypte. Le haut des flûtes eſt d'un bois dur, & les larges ouvertures inférieures ſont des cornes.

(N° 14.) Le grand Tambour Turc s'appele *Tabbel*. On le tient horiſontalement, & on le bat d'un côté avec un morceau de bois recourbé, & de l'autre avec une petite baguette.

(N° 15.) Le *Doff* eſt l'inſtrument le plus en vogue en Turquie, & abſolument pareil à notre Tambour de Baſque.

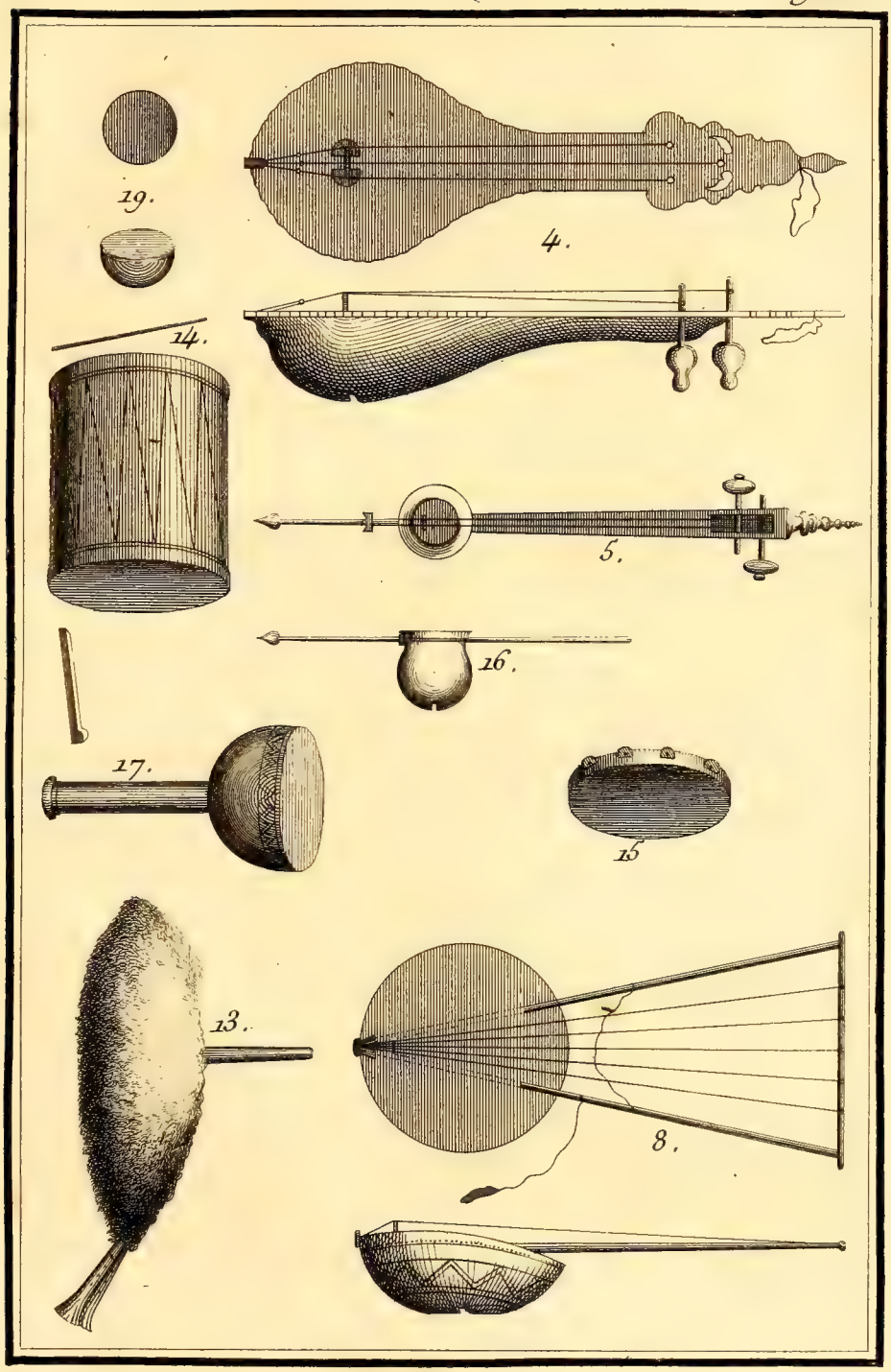
(N° 16.) Autre petit Tambour, ſouvent de bois, & quelquefois de cuivre.

(N° 17.) Eſpece de Tambour appellé *Durbekke:* c'eſt un pot d'argille cuite, & couvert d'une peau tendue. On le tient ſous un bras, & on en joue de la main oppoſée.

(N° 18.) Eſt un autre Tambour ſemblable à celui des Chinois. Les pauvres en jouent en demandant l'aumône.

(N° 19.) Eſpece de Cymbales ou Caſtagnettes.

La Muſique des Turcs n'eſt pas ſi animée que celle des Bédouins; il y a dans tout ce qu'ils font, un air morne & mélancolique. Peut-être en doit-on chercher la raiſon dans le grand commerce qu'ils ont eu avec leurs ſujets *Grecs*, dont les airs ſont lugubres & graves, & inſpirent aux auditeurs un grand ſérieux & même de la triſteſſe. Ils ſe



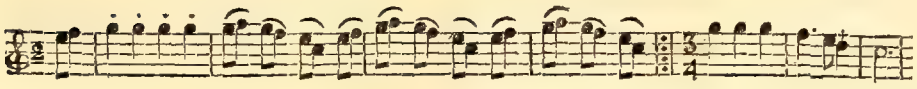
Boulard, Del. et Sculp.

ſervent principalement de deux inſtrumens, dont l'un reſſemble à un Violon à long col, qu'on touche comme le *Rebabb*, & l'autre reſſemble à notre Tympanon, ayant des cordes de cuivre; on le touche quelquefois avec les doigts, d'autres fois avec deux petits bâtons, ou bien avec un archet.

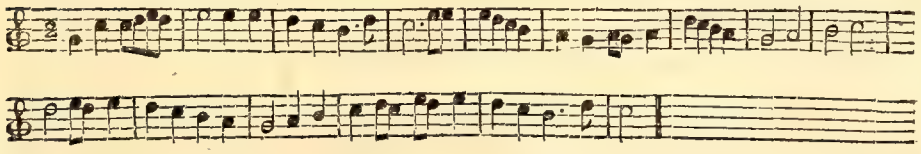
Quoique la Muſique des particuliers, chez les Turcs, ſe réduiſe à fort peu d'inſtrumens, les *Beys* & les *Bachas* ne laiſſent pas d'en avoir un grand nombre dans leurs concerts. On y voit des Flûtes, des Tymbales, des Tambours, des Trompettes, une infinité de ſortes de Cymbales, &c.

Nous allons donner ici quelques-uns de leurs airs.

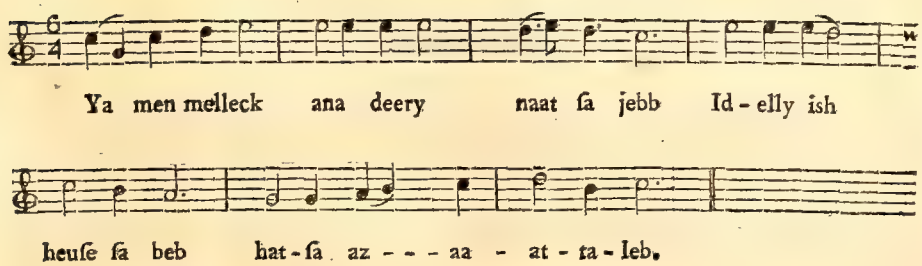
Air Bédouin.



Prélude pour le Mizmoune.

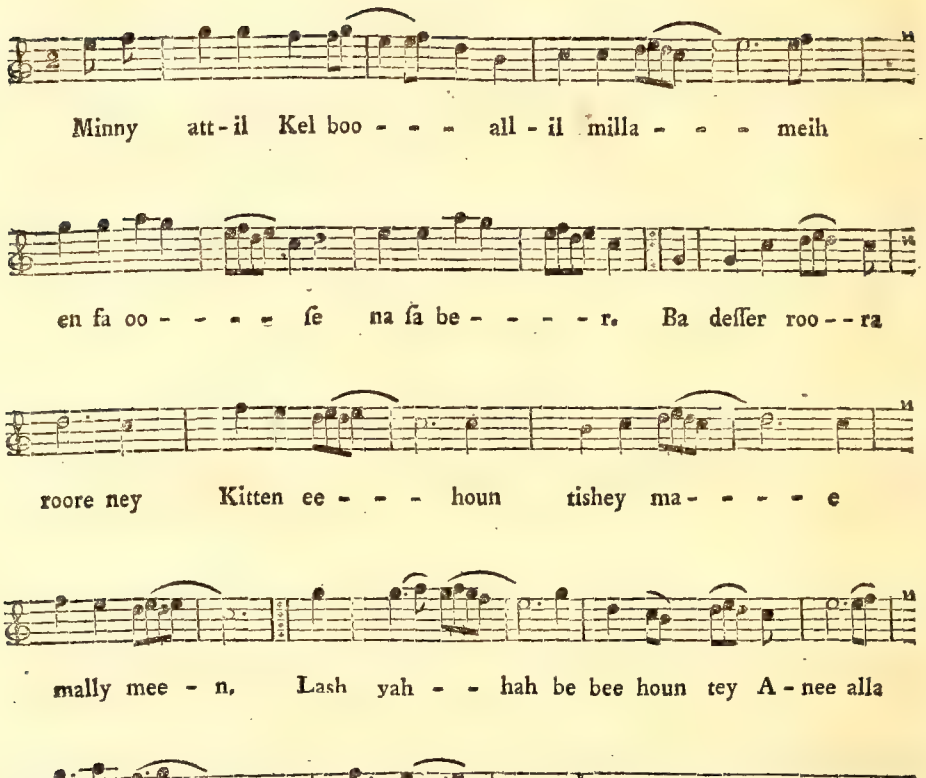


Le Mizmoune.

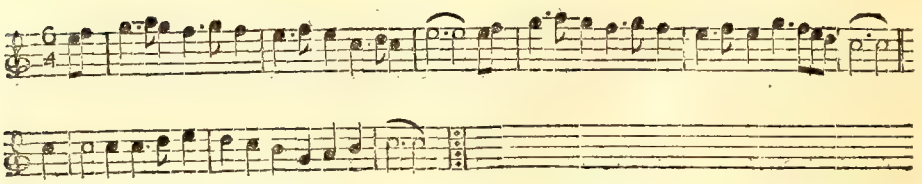


Cet air eſt célébre chez les Bédouins.

Air Maure.

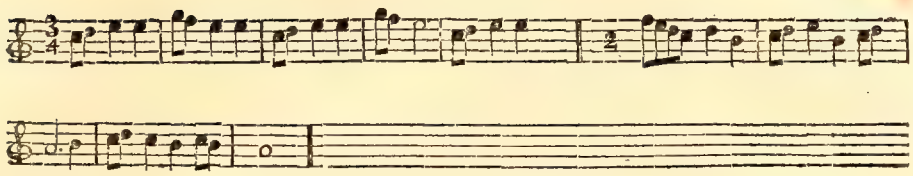


Danſe Maure.



Danſe

Danſe Turque.



La Muſique des Maures eſt plus harmonieuſe, & s'exécute avec plus d'art que celle des *Bedouins*; la plupart de leurs airs ſont vifs & agréables; & ils ont leurs fables comme les Grecs, pour les effets de leur Muſique.

CHAPITRE XIX.

De la Muſique des Ruſſes.

POUR pouvoir donner un Chapitre intéreſſant ſur la Muſique d'un ſi célébre Empire, nous nous étions adreſſés à un grand Seigneur de ce pays, connu par ſon amour pour les Arts; mais ſes occupations l'ayant apparemment empêché de ſonger à notre demande, que nous avions cependant réitérée pluſieurs fois, nous avons été obligés, pour donner une ſimple idée de la Muſique Ruſſe, de recourir à des détails que l'on trouve dans un Almanach de Gotha, mais qui, comme on le verra par nos notes, renferment beaucoup d'erreurs.

Le chant conſtitue la principale partie de la Muſique Ruſſe, & les inſtrumens ne ſervent qu'à ſoutenir la voix.

Ce chant eſt le plus ſimple de l'univers; il ne roule que ſur un ſeul genre, que le Chanteur varie quelquefois, ſelon ſon talent, & le degré de ſon habileté, mais qui fait la baſe de toute la Muſique qu'on entend parmi les peuples de ce vaſte Empire.

Depuis le fleuve d'*Amur* (*a*) juſqu'à la Mer Glaciale, on ne connaît que cette ſimple mélodie. Elle ſert également à l'amant pour exprimer ſa paſſion; au malheureux, pour gémir ſur ſon infortune; au buveur, pour entonner une chanſon bachique; au laboureur, pour ſe diſtraire de ſes fatigues; au Voiturier, pour animer ſes chevaux; & à la jeuneſſe pour régler ſes pas & ſa danſe.

Avec une mélodie auſſi univerſelle, l'art du Compoſiteur doit être entiérement ignoré, & celui de la Poéſie ne l'eſt pas moins; car le Ruſſe ne chante que de la proſe (*b*). Il s'eſt, à la vérité, conſervé parmi le peuple quelques vieilles romances en vers non rimés, comme celle du Géant *Ilia Mouromets* (*c*): celle du *Grand Eſturgeon*, &c. —

(*a*) Il n'eſt guères croyable que dans toute la Ruſſie, le même chant ſerve à tant d'uſages différens. La variété des affections en met dans ce pays, comme ailleurs, une ſemblable dans les moyens qu'on emploie pour les faire connaître. La propoſition contraire ſerait une abſurdité. C'en eſt une auſſi d'avancer que les peuples divers qui habitent la Ruſſie, ſe ſont accordés pour n'avoir qu'un chant.

Les *Ukrainiens* les *Circaſſiens*, les *Géorgiens*, les *Boukhares* & quelques *Tartares* ſont les plus célébres Muſiciens de la Ruſſie. On vante auſſi le chant des *Bourlaks* ou Mariniers du Volga, & de quelques autres grandes rivieres de cet Empire. Comment ſe ſeraient-ils tous accordés pour n'avoir que le même chant?

(*b*) Ce ſont les Chanſons du peuple. Les Ruſſes ont auſſi des chanſons en vers, & les étrangers qui leur ont apporté la bonne Muſique, leur ont appris la compoſition, & les ont mis à même de faire pour ces paroles en vers, des airs analogues à ce qu'elles expriment, & où le goût de la nation ſe conſerve toujours.

(*c*) C'était un homme très-grand & d'une force prodigieuſe. Il vivait ſous le Prince *Vladimir* ou *Volodimer* I, (vers la fin du dixieme ſiecle) qui, ſelon l'uſage de ſon tems, en avait à ſa Cour pluſieurs de cette eſpece. Les chroniques de la nation diſent des choſes merveilleuſes de la plûpart de ces hommes-là; mais avant que les Ruſſes écriviſſent l'hiſtoire de leur pays, ils célébraient dans des récits, & ſur-tout dans des chanſons, les hommes rares qu'il produiſait; de-là la Romance d'*Ilia*, &c. Les faits étonnans, les actions éclatantes, les prodiges exerçaient tour-à-tour le génie de leurs Poëtes.

La Muſique a fait chez eux, comme chez les Grecs, une partie du culte Religieux, car ils avaient des hymnes en l'honneur de leurs Dieux, & il reſte des preuves qu'alors la Muſique vocale & inſtrumentale retentiſſait dans leurs Temples.

Dido & *Lelia* étaient freres. Ils tenaient en Ruſſie la place de l'*Anteros* & de l'*Eros* chez les Grecs. On chantait des couplets en leur honneur, dont le refrein était *Dido*

Mais les chanſons modernes ne ſont, pour la plûpart du tems, que des impromptus que chacun arrange comme il peut, ſans ſe mettre en peine de compter les ſyllabes, encore moins de rimer les paroles, on ſe contente d'exprimer ſa penſée d'une maniere intelligible.

Celui qui peut y joindre une voix agréable, eſt sûr du ſuccès, & ſon chant eſt sûrement applaudi. La ſeule règle qu'il ait à obſerver, c'eſt de marquer une certaine cadence que cette mélodie exige abſolument en certains endroits, mais qui a encore cela de particulier, qu'elle tombe toujours ſur la quarte, par laquelle même pluſieurs de leurs Ménétriers finiſſent leur chant.

On trouvera dans la Planche 175, du Chapitre IX du Livre IV, quelques-uns de leurs airs.

Les inſtrumens qui ſervent à accompagner cette Muſique portent le même caractere de ſimplicité. L'art les a ſi peu perfectionnés, qu'on peut dire qu'ils ſont encore tels qu'ils ſont ſortis des mains des inventeurs.

Voici quels ſont les principaux.

Le Goudok.

Sorte de Violon informe monté de trois cordes (comme notre ancien Rebec). On touche ſa chanterelle avec un doigt, tandis qu'au moyen d'un archet fort court, on fait réſonner en même tems les autres cordes.

Kalina, *Lelia Malina*, c'eſt-à dire, *dido* eſt la *kalina* (un fruit amer); *Lelia* eſt la *framboiſe* (fruit doux).

Zolotaia baba (la femme d'or), était regardée par les Ruſſes, comme la mere des Dieux. Son idole était entourée d'une grande quantité d'inſtrumens de Muſique.

Koliada était honoré comme le Dieu de la Paix. C'était le *Janus* des Ruſſes.

Sa fête ſe célébrait le 24 de Décembre par des jeux, des réjouiſſances, des chanſons où ſon nom revenait ſouvent.

Koupalo était le Dieu des fruits. Sa fête tombait le 24 de Juin, & ce jour-là les jeunes gens des deux ſexes danſaient en rond autour de ſa ſtatue, ayant des couronnes & des ceintures faites d'une certaine herbe, ou ſimplement de fleurs, en répétant fréquemment dans leurs chants le nom de *Koupalo*.

Radégaſt était le Dieu protecteur des villes; à la fin des ſacrifices de victimes humaines qu'on lui offrait, commençait un feſtin accompagné de muſique & de danſes.

Le Balalaïka.

Eſt un corps de bois, rond ou triangulaire, avec un col quatre fois plus long, monté de deux cordes, dont on touche l'une de la main gauche, tandis que de la main droite on pince l'une & l'autre. On trouve cet inſtrument dans toutes les maiſons en Ruſſie, il n'y a gueres de payſan qui n'en ſache jouer un peu.

Le Dout-ka.

Paraît être le plus ancien inſtrument du pays : comme on le trouve fréquemment ſur les monumens de ſculpture qui nous ſont reſtés de l'ancienne Grèce & de l'Egypte, il eſt vraiſemblable que la Ruſſie l'a tiré de l'une ou de l'autre de ces contrées. Cet inſtrument eſt fait de deux flûtes à trois trous chacune, dont l'une eſt cependant moins grande que l'autre, & dont on joue à la fois.

Le Rilek, ou *Rilok*, ou *Rila*, ou la *Rilka*,

Eſt une eſpece de Vielle.

La Valinca.

Eſt la Cornemuſe la plus ſimple, à laquelle on donne l'exiſtence, en faiſant entrer deux Flûtes dans une veſſie de bœuf humectée.

La Bandora.

Eſt une eſpece de Luth. Elle vient de l'Ukraine, qui eſt à la Ruſſie, ce que le Languedoc & la Provence ſont à la France. La ſituation de cette Province, l'extrême fertilité de ſon ſol, l'abondance, dont les effets naturels ſont l'aiſance de la vie, & l'attrait du plaiſir, tout porte les habitans de cette contrée à une vie voluptueuſe ; ils aiment tous la Mu-

ſique & la danſe, & ne paraiſſent pas avoir d'occupation plus importante que celle de ſe divertir.

Ils excellent ſinguliérement ſur la Bandora, dont ils s'accompagnent des chanſons, ou tendres, ou badines, qui ſont en grand nombre chez eux. Beaucoup de ces habitans ſe rendaient à Moſcou ou à Pétersbourg, & ſe mettaient (*a*) au ſervice des Grands en qualité de Muſiciens, avant que le goût de la Muſique Italienne s'y fût répandu ſi généralement.

Gouſli.

On pourrait nommer cet inſtrument une Harpe horiſontale. Il reſſemble, quant à ſa forme, à un Clavecin ſans touches, & eſt monté de cordes de laiton qu'on pince des deux mains. On peut exécuter ſur cet inſtrument toutes ſortes de pieces, & d'une maniere très-variée (*b*).

Tel eſt encore aujourd'hui l'état de la Muſique nationale parmi le peuple en Ruſſie. On n'en connaiſſait point d'autre juſqu'au tems de Pierre-le-Grand. Ce génie créateur, qui ne négligeait aucune partie,

---

(*a*) Les Ukrainiens ſont encore en poſſeſſion d'être au ſervice des Grands, comme Muſiciens; ils ont de très-belles voix, & c'eſt-là principalement ce qui les fait rechercher. Il n'y a pas d'Egliſe Cathédrale en Ruſſie où l'on n'entretienne des Chantres de leur nation.

La Chapelle Impériale en eſt preſque entiérement compoſée, au moins pour ce qui regarde le Service Divin qui ſe fait en Ruſſe, & demande des hommes qui ſoient de la Religion du pays. Les Italiens, gagés par la Cour, ne ſauraient remplir ces conditions.

(*b*) Il faut ajouter à cette nomenclature :

Le *Rojok*, c'eſt le Cornet à bouquin.

Le *Rog*, qui ſert à la chaſſe, & qui a fourni à M. Narichkin l'idée du Concert ſingulier dont nous parlerons tout-à-l'heure. Le *Rog* eſt de différentes grandeurs.

La *Trouba*, dont les Ruſſes ſe ſervaient anciennement à la guerre. Ce mot veut dire une Trompette.

Boubni : autre inſtrument de guerre.

On voit, à la maniere dont les Auteurs en parlent, qu'il fallait le frapper pour en tirer des ſons.

Le *Tambour des Chamans*, ou Prêtres de quelques peuples de la Siberie; du Kamchatka, de quelques Tartares, &c.

s'occupa le premier à faire connaître à ſa nation une autre Muſique, & d'autres inſtrumens (*a*).

Il commença par donner à ſes armées & à ſes flottes, des Trompetes, des Tymbales, des Hautbois & des Baſſons.

Il choiſit un certain nombre de jeunes Ruſſes, à qui il fit apprendre à jouer de ces inſtrumens; & pour que le public fût en état de juger de leurs progrès, il ordonna que tous les jours à midi ils ſe feraient entendre, les uns en jouant de la Trompete & des Tymbales ſur le clocher de l'Amirauté, les autres en faiſant le même exercice ſur le clocher de la Fortereſſe avec des Hautbois, des Baſſons & des Cors-de-Chaſſe (*b*). Pendant qu'il était à table, il ſe faiſait jouer des cornets à bouquin, & des ſacquebutes, inſtrumens très-ſonores qu'il avait fait venir d'Allemagne. Les Violons & les Baſſes étaient réſervés pour les bals de la Cour. Mais lorſqu'il était dans ſon intérieur, il faiſait venir ſouvent ſa troupe de joueurs de Cornemuſe Polonaiſe, & de Chalumeau, auxquels on joignait quelquefois le bruit des tambours adoucis.

Après ce pas, pour réformer ou pour établir la Muſique en Ruſſie, il faut attribuer les premiers progrès de cet art, à l'arrivée du Duc Charles-Frédéric de Holſtein-Gottorp à Pétersbourg. Ce Prince deſtiné à épouſer la Princeſſe Anne Petrowna, fille du Czar Pierre, avait à ſa ſuite douze bons Muſiciens Allemands, qui firent entendre en Ruſſie le premier concert en forme (*c*).

(*a*) Les Ruſſes ont connu une autre Muſique avant Pierre-le-Grand. Le Czar *Alexis Mikhaïlovitch*, pere de *Pierre I*, avait des Muſiciens étrangers. Le Palais nommé *Potechuſi*, était deſtiné à des concerts exécutés par ces derniers, & il y aſſiſtait avec toute ſa Cour.

Son fils *Théodore* qui lui ſuccéda, marcha ſur ſes traces, aima les Arts & les Sciences; au point de les cultiver lui-même, & de faire dans ſes Etats des établiſſemens en leur faveur.

Vint enſuite le tems de la minorité de *Pierre I*, & d'*Ivan*, qui, quoiqu'orageux, ne fut pas aſſez long pour que le goût des arts ſe fût éteint.

(*b*) C'eſt la Muſique Militaire (étrangere) qui paraît avoir tenu le premier rang ſous *Pierre le-Grand;* enſuite celle du pays a eu le ſecond, & puis la Muſique (étrangere) d'agrément qui ne s'eſt ſoutenue qu'à l'appui de la premiere, & qui ſe borna long-tems au mêlange des inſtrumens de la nation, avec les inſtrumens étrangers.

(*c*) Ces concerts n'eurent lieu que vers l'année 1724; c'eſt-à-dire, ſur la fin du

Le Czar y prit tant de goût, qu'il en fit exécuter réguliérement deux par ſemaine, & y aſſiſtait preſque toujours.

Sous l'Impératrice Anne, les progrès de la Muſique furent ſi rapides, que dès les premieres années de ſon regne on vit à Pétersbourg un Opéra Italien avec des intermedes & des ballets. Le premier fut *l'Abiazare*, de la compoſition d'Araja, maître de la Chapelle Impériale. L'orcheſtre était compoſé de quarante Muſiciens, & les plus belles voix de l'Italie chantaient les rôles. Le goût de la Muſique ſe répandit bientôt de la Cour dans la ville, & principalement chez les Grands. La Princeſſe Cantimir ſe fit admirer ſur le Clavecin, le Prince Repnin ſur la Flûte, les trois Princes Trubetzkoi freres, ſur le Violon & le Violoncelle, & la Maiſon de Strogonow ſur divers inſtrumens. L'émulation fit établir dans pluſieurs villes, des Concerts particuliers, où les amateurs ſe mêlaient avec les Muſiciens de profeſſion (*a*).

L'Impératrice Eliſabeth, née avec une ame ſenſible, & du penchant pour les beaux Arts, porta la Muſique à un plus haut degré de perfection. C'eſt par ſon ordre que l'on conſtruiſit à Moſcou la premiere ſalle d'Opéra aſſez vaſte pour contenir 5000 perſonnes.

On fit l'inauguration de cette Salle, par la repréſentation de la *Clemenza di Tito*, Poëme de *Métaſtaſe*, Muſique de *Haſſe*. *Araja* avait compoſé le Prologue, intitulé : la *Ruſſia afflitta e riconſolata*.

Peu de tems après on vit dans Pétersbourg le premier Opéra en langue Ruſſe ; les acteurs & les Muſiciens étaient tous de la nation.

Le Poëme intitulé : *Céphale & Procris*, était de *Soumorokov*, mis en Muſique par *Araja*.

Ce fut vers ce tems-là que le Grand-Veneur *Narichkin* conçut un projet, auſſi ſingulier par l'invention que par l'exécution, & par ſa biſarerie.

Anciennement les chaſſeurs Ruſſes ne connaiſſaient d'autre inſtrument

---

regne de l'Empereur, quand ce Prince, commençait à jouir dans ſa nouvelle Capitale des douceurs de la paix.

(*a*) Depuis Pierre-le-Grand, les Ruſſes ont pouſſé fort loin la Muſique Militaire. Il y a dans tous les Régimens des Maîtres de Muſique étrangers ou nationaux qui s'en occupent eſſentiellement.

qu'un Cor de cuivre jaune, de la forme d'un cône droit ou un peu parabolique. Ces Cors lourds ſe reſſémblaient pour la grandeur & la groſſeur, & rendaient à-peu-près le même ſon, en les ſonnant enſemble, ils produiſaient une eſpece de hurlement affreux.

Le Grand-Veneur, aidé par un des Cors de Chaſſe de la Cour, nommé *Maræſc* fit fabriquer trente-ſept Cors, mais de grandeur & de groſſeur diverſes; de ſorte que chacun rendant un ton différent (à demi-ton l'un de l'autre), ils formaient enſemble trois octaves complettes. Ces trente-ſept Cors furent diſtribués à autant de jeunes chaſſeurs auxquels on apprit à ſonner le ton de leur Cor avec préciſion, & dans toute ſa pureté. Enſuite on les accoutuma à compter exactement les notes, qui faiſaient pour eux autant de ſilences juſqu'au moment où leur tour venait de donner leur ton, ſelon la valeur que l'air exigeait.

Cette opération eſt plus difficile qu'on ne ſe l'imagine, & il a fallu ſans doute beaucoup de patience de la part du maître, & encore plus d'application de la part des élèves.

En très-peu de tems cette compagnie de chaſſeurs devint en état d'exécuter tout ce qu'on lui préſentait. Ils ſont aujourd'hui ſi bien dreſſés, qu'ils jouent des marches, des airs, des ſymphonies entieres, & les exécutent avec une préciſion étonnante, lors même qu'elles ſont de la plus grande difficulté, l'oreille de l'auditeur eſt tellement trompée, que l'on croirait que chaque morceau n'eſt exécuté que par un ſeul Muſicien. Il faut l'avoir entendu pour s'en faire une idée. A Pétersbourg on entend ſouvent cette Muſique dans les belles ſoirées d'été, ſur la Néva, où elle précéde ordinairement les chaloupes de la Cour.

Petre Fedorovitch jouait aſſez bien du Violon, & aimait la Muſique avec paſſion. Dès qu'il fut ſur le trône, il attira à ſa Cour les plus célébres Muſiciens de l'Europe.

Catherine II étant montée ſur le trône, appella à ſa Cour le fameux *Buranello*. Sa *Didone abbandonata* eut le plus grand ſuccès, & après la premiere repréſentation, l'Impératrice remit elle-même une magnifique boëte remplie de pieces d'or à l'Auteur, en lui diſant que l'infortunée Didon avait fait ce legs à l'illuſtre Galuppi en expirant. Le célébre *Trajetta* a ſuccédé à Galuppi, & a rendu le théâtre de Pétersbourg un des plus brillans de l'Europe. Le goût de la bonne Muſique a paſſé juſ-

ques

ques dans les Temples (*a*). Le chant ſacré de l'Egliſe Grecque eſt différent de celui des autres Egliſes Chrétiennes. Il eſt plus varié que le chant Grégorien, & reſſemble plutôt à la muſique qu'au plein-chant. Il n'eſt point accompagné d'inſtrumens, mais exécuté à quatre parties par des voix, dont le nombre monte juſqu'à cent, dans la Chapelle Impériale.

C'eſt à cette Muſique ſacrée que le grand Opéra de Pétersbourg eſt redevable de ſes chœurs. Sous le regne d'*Eliſabeth*, M. Staelhin propoſa le premier de ſe ſervir au théâtre des Chanteurs de la Chapelle, & d'en former des chœurs. Cette idée fut ſuivie; & quelque tems après dans l'opéra d'Iphigénie en Tauride, Galuppi ſut ſi bien en tirer parti, qu'il en forma juſqu'à dix chœurs différens, qui firent l'effet le plus ſurprenant.

La Ruſſie qui ignorait avant Pierre-le-Grand, juſqu'au nom des Arts, les a favoriſés depuis avec tant de ſuccès, qu'en moins de cinquante années elle eſt devenue une rivale reſpectable de toutes les Nations policées; & chaque jour voit augmenter leurs ſuccès ſous l'auguſte Souveraine, dont la Cour brillante leur ſert d'aſyle.

CHAPITRE XX.

De l'Opéra, de l'Opéra Bouffon, de l'Opéra Comique, & du Concert Spirituel.

Nous avons déja dit (Livre premier, page 123) que le Cardinal de Mazarin fit venir d'Italie en 1644, les plus fameux Muſiciens qui y fuſſent alors, pour donner une repréſentation d'opéra, ce que l'on n'avait encore jamais vu en France: mais cet opéra était Italien.

(*a*) Cette phraſe ſemblerait ſignifier que le chant de l'Egliſe *Ruſſo Grecque*, a ſubi auſſi une véritable réforme, & qu'il n'eſt plus tel, que les Ruſſes l'ont reçu des Grecs modernes, leurs premiers inſtituteurs; mais cela n'eſt pas vrai, & il n'a gagné que du côté de l'exécution: quant au chant, il eſt toujours à peu-près le même.

Les ſieurs Perrin & Cambert eſſayerent de donner un ſpectacle à-peu-près du même genre, mais avec des paroles françaiſes.

En 1659, ils firent repréſenter à Iſſy, chez M. de Lahaye, une paſtorale qui eut beaucoup de ſuccès, ce qui les engagea à compoſer celle de Pomone, & à la donner au Public au mois de Mai 1671. C'eſt donc à cette époque qu'il faut fixer l'établiſſement de l'Opéra.

Nous n'entreprendrons point d'examiner quels ſont les défauts de ce genre de ſpectacle, ni d'eſſayer d'indiquer quelques moyens pour les corriger. Les goûts ſont maintenant ſi partagés, qu'il faut laiſſer aux Auteurs la liberté de s'exercer dans tous les genres; les plus habiles ſeront ſûrement ceux qui amuſeront davantage.

Nous nous contenterons d'aſſurer que l'Opéra eſt un ſpectacle univerſel, où chacun trouve de quoi contenter ſon goût. Les partiſans de la muſique qui compoſent la claſſe la plus nombreuſe, ſont amuſés par la variété des airs; les amateurs de la danſe, uniquement attentifs aux divertiſſemens, ont plus que jamais de quoi ſe ſatisfaire par l'abondance & la gaité des ballets; les décorations depuis quelque tems paraiſſent plaire au public; il n'y a que les poëmes qui ne ſont point enſemble avec le reſte. Depuis ceux de l'immortel Quinault, quelques-uns ſeulement ont été trouvés dignes de leur être comparés, & cette diſette eſt la cauſe de l'ennui que l'on éprouve ſouvent à ce ſpectacle, l'Opéra pouvant plutôt ſe paſſer de muſique parfaite que de paroles intéreſſantes.

S'il arrive un jour que la mode s'établiſſe de faire de bons Poëmes, alors l'Opéra ſera la réunion des beaux Arts, de la Poéſie, de la Muſique, de la Danſe, de l'Optique, des Méchaniques, de l'illuſion, &c. — En un mot, le grand œuvre par excellence.

La Tragédie a pour objet la terreur & la compaſſion; la Comédie a pour le ſien la critique des mœurs & l'inſtruction; l'Opéra doit ſurprendre, intéreſſer, amuſer, recréer, promener d'illuſions en illuſions, charmer à la fois, l'eſprit, les yeux, les oreilles, & quelquefois le cœur.

On prétend qu'il faut comparer un Poëme d'Opéra à une femme qui frappe agréablement la vue, quoiqu'il n'y ait rien de régulier dans ſes traits.

Il ne faut pas croire cependant que dans ce genre de Poëmes, la

régularité doive en être bannie ; il en faut bien moins, ſans doute, que dans la Tragédie ou la Comédie, mais il n'eſt pas aiſé d'en fixer les bornes.

Saint-Evremont a beau nous aſſurer que « l'Opéra n'eſt qu'un travail » bizarre de Poéſie & de Muſique, où le Poëte & le Muſicien égale- » ment gênés l'un par l'autre, ſe donnent bien de la peine à faire un » méchant ouvrage ». Ce ſpectacle bizarre ſera dans tous les tems le plus ſuivi de Paris, lorſque l'on y cherchera à plaire au Public, ſur-tout par la variété, Déeſſe des Français.

Dufrény jugeait l'Opéra un peu plus gaiment que Saint-Evremont : écoutons-le un moment.

« L'Opéra eſt un ſéjour enchanté ; c'eſt le pays des métamorphoſes ; » en un clin d'œil les hommes deviennent des dieux, & les déeſſes » s'humaniſent. Là, le voyageur n'a pas beſoin de courir les pays ; ce » ſont les pays qui voyagent. Vous ennuyez vous dans un déſert affreux ? » Un coup de ſifflet vous tranſporte dans les jardins d'Idalie ; un autre » vous fait paſſer des enfers dans le pays des Dieux ; un autre encore, » vous voilà chez les Fées.

» Celles de l'Opéra enchantent, ainſi que celles de nos contes, mais » leur art eſt plus naturel. Ordinairement elles ſont bienfaiſantes, ce- » pendant elles n'accordent point à ceux qu'elles aiment, le don des » richeſſes, elles le gardent pour elles.

» Diſons un mot des habitans du pays de l'Opéra : ce ſont des peuples » un peu bizarres ; ils ne parlent qu'en chantant, ne marchent qu'en » danſant, & font ſouvent l'un & l'autre, lorſqu'ils en ont le moins » d'envie.

» Ils relévent tous du ſouverain de l'orcheſtre, prince ſi abſolu, » qu'en hauſſant & baiſſant un ſceptre en forme de rouleau, qu'il tient » à la main, il regle tous les mouvemens de ce peuple capricieux.

» Le raiſonnement eſt rare parmi ces peuples. Comme ils ont la tête » pleine de muſique, ils ne penſent que des chants, & n'expriment » que des ſons : cependant ils ont pouſſé ſi loin la ſcience des notes, » que ſi le raiſonnement ſe pouvait noter, ils raiſonneraient tous à » livre ouvert ».

Ce fut en 1669 que l'Abbé Perrin obtint des Lettres-Patentes, por-

tant : « permiſſion d'établir dans la ville de Paris & autres du Royaume ; » des Académies de Muſique pour chanter en public des pieces de » théâtre, comme il ſe pratique en Italie, en Allemagne & en Angle- » terre, pendant l'eſpace de douze années, &c.... Tout Gentilhomme » & Demoiſelle pouvant y chanter ſans déroger, &c. »

Ne pouvant fournir ſeul aux ſoins & à la dépenſe de cet établiſſement, il s'aſſocia pour la muſique avec Cambert, pour les machines avec le Marquis de Sourdeac, & pour les fonds à faire avec le ſieur de Champeron.

Dès que le traité fut ſigné, ils firent venir de Languedoc pluſieurs acteurs, entr'autres Beaumavielle, qui eut long-tems une grande réputation.

Perrin avait compoſé en 1661 *Arianne & Bacchus*, dont Cambert avait fait la muſique : quoique les paroles euſſent été jugées mauvaiſes, la muſique fut trouvée ſi belle, qu'on allait en donner une repréſentation, lorſque la mort du Cardinal Mazarin, arrivée à Vincennes le neuf Mars de cette année, empêcha qu'elle ne fût jouée.

Le nouveau Directeur ayant loué le Jeu de Paume de la rue Mazarine, vis-à-vis la rue Guénégaud, y fit dreſſer un théâtre, & ayant compoſé une nouvelle piece avec Cambert, la fit repréſenter au mois de Mars 1671. Saint-Evremont en porte ce jugement : « Dans Pomone on » voit les machines avec ſurpriſe, les danſes avec plaiſir, on entend le » chant avec agrément, & les paroles avec dégoût ». Cependant la piece fut repréſentée huit mois de ſuite avec un applaudiſſement général, & elle fut tellement ſuivie, que Perrin en retira pour ſa part plus de 30000 liv.

Le Marquis de Sourdeac s'empara alors du théâtre pour ſe payer des avances faites à Perrin, & engagea Gilbert, Secrétaire des Commandemens de la Reine Chriſtine, de compoſer un Opéra qui fut mis en muſique par Cambert, & repréſenté en 1672.

Ce fut alors que Lully profitant de la diviſion qui s'était miſe parmi les aſſociés, & du crédit de Madame de Monteſpan, obtint que Perrin lui céderait ſon privilége moyennant une ſomme d'argent. Cambert, piqué de cette préférence que l'on donnait à Lully, quitta la France & paſſa en Angleterre, où il mourut cinq ans après, Surintendant de la Muſique de Charles II.

Le Roi accorda de nouvelles Lettres-Patentes à Lully, portant per-

miſſion de tenir *Académie Royale de Muſique ;* & pour n'avoir rien à démêler avec les autres aſſociés de Perrin, Lully fit conſtruire par Vigarini, Machiniſte du Roi, (qu'il s'aſſocia pour dix ans, à un tiers de bénéfice) un théâtre plus conſidérable que le premier, dans la rue de Vaugirard, près du Luxembourg. Il ouvrit ce nouveau théâtre en Février 1673, par les *Fêtes de l'Amour & de Bacchus*, dont il avait fait la muſique, & Quinault les paroles.

Moliere étant mort cette année, le Roi donna à Lully la Salle du Palais Royal; & depuis le mois de Juillet 1673, l'Opéra n'a ceſſé d'y être repréſenté que lors de l'incendie arrivé le 6 Avril 1763.

Mais la Ville ayant fait conſtruire une nouvelle Salle, ſur les magnifiques deſſeins de M. Moreau, ſon Architecte, l'Opéra, après avoir joué ſur le théâtre des Tuilerie; depuis le 24 Janvier 1764, r'ouvrit au Palais Royal, le 26 Janvier 1770, avec plus de ſplendeur que jamais.

La troupe de Moliere, privée de la Salle du Palais Royal, s'arrangea de celle de Perrin dans la rue Mazarine, y demeura juſqu'en 1688, qu'elle s'établit dans la rue des Foſſés-Saint-Germain, & n'abandonna cette poſſeſſion en 1770, que parce qu'elle menaçait ruine.

Depuis ce tems les Comédiens Français ſe ſont fixés, par la permiſſion du Roi, ſur le théâtre des Thuileries, juſqu'à ce que leur nouvelle Salle projettée ſoit conſtruite; on la bâtit maintenant ſur l'emplacement de l'ancien hôtel de Condé, & d'après les Plans de MM. Peire & de Wailly, célebres Architectes.

En 1685 Lully vendit au ſieur *Gautier* la permiſſion d'établir un Opéra à Marſeille, & ce Muſicien y fit repréſenter pour la premiere fois, le 28 Janvier 1685, un Opéra intitulé le *Triomphe de la Paix*, dont il avait fait la muſique, & qui eut un grand ſuccès.

Lully garda ſon privilege depuis 1672 juſqu'à ſa mort arrivée le 22 Mars 1687. Son gendre, Nicolas *de Francine*, Me d'Hôtel du Roi, eut la direction de l'Opéra pendant trois ans, & enſuite obtint un nouveau privilege de dix, à condition qu'il ferait dix mille livres de penſions à la veuve & aux enfans de Lully, qui ſeraient payées par préférence ſur toutes les autres dépenſes, & de mois en mois; qu'on ferait un inventaire des décorations, machines, habits, pierreries, &c. arrêté par M. de Louvois, Secrétaire d'Etat; que le ſieur de Francine rendrait compte de

tout ce qui ſerait ſur l'inventaire au bout des dix années, ou en payerait la valeur à la famille.

En 1698 le ſieur de Francine s'aſſocia le ſieur *Hyacinte Goureault Dumont*, Ecuyer, commandant l'Ecurie de Monſeigneur le Dauphin; & en faveur de cette aſſociation, le Roi accorda un nouveau privilege pour dix ans, à commencer du premier Mars 1699.

En 1704 ce privilege fut renouvellé pour dix ans, & le Roi approuva la ceſſion faite par les ſieurs de *Francine* & *Dumont*, à Pierre *Guyenet*, Payeur des rentes (*a*). Celui-ci étant décédé le 20 Août 1712, & ſes affaires ſe trouvant dérangées, il ſe trouva redevable envers pluſieurs créanciers de l'Opéra, de ſommes conſidérables.

Les ſieurs Francine & Dumont rentrerent dans leur privilege, cederent ce qui reſtait à expirer, & obtinrent une prorogation de treize ans (qui devaient finir le dernier Février 1732) pour les ſieurs *Beſnier*, Avocat au Parlement, *Chomat*, *Duchêne*, & *Laval de Pont*, Bourgeois de Paris, & créancier de *Guyenet*, à la charge d'environ 30000 liv. de penſions énoncées dans le privilége.

Ce fut alors que *Deſtouches*, le Compoſiteur, fut établi par Lettres-Patentes Inſpecteur-général de toute la régie de l'Académie, tant pour ce qui regarde la police intérieure, que pour le ſervice du Spectacle, & les recettes & les dépenſes, n'ayant point de comptes à rendre aux Entrepreneurs, mais ſeulement au Miniſtre ayant le département de la Maiſon du Roi.

En 1714 on nomma deux Inſpecteurs, par Ordonnance du Roi donnée le 10 Décembre de cette année. Le ſieur *Chomat*, Syndic des créanciers du ſieur *Guyenet*, fut chargé de la régie du Théâtre & de la Salle, & le ſieur *Duchêne*, autre Syndic, eut la régie du magaſin & de la caiſſe. En 1715 Deſtouches fut continué Inſpecteur-général de l'Opéra, & le Duc d'Antin, conjointement avec le ſieur de Landiviſiau, Me des Requêtes, furent commis pour avoir connaiſſance de tout ce qui concerne la police & la régie de l'Opéra, à la place du Miniſtre de la Maiſon du Roi.

(*a*) L'Opéra devait alors 380780 liv.

En 1717 le ſieur de Landiviſiau reſta ſeul chargé de ce ſoin. En 1728 le ſieur de Francine ſe retira de l'Opéra avec une penſion de 18000 liv.

Deſtouches le remplaça, & en eut la régie juſqu'en 1730, que le Roi donna l'inſpection générale de l'Opéra à M. le Prince de Carignan.

Ce Prince choiſit pour Entrepreneur le ſieur Gruer, à condition qu'il payerait pour 300000 liv. de dettes de l'Opéra.

Ce nouvel Entrepreneur n'en jouit pas long-tems.

Après avoir choiſi pour aſſociés M. *Couſtard*, Secrétaire du Roi, M. *le Bœuf de Valdahon*, Préſident à la Chambre des Comptes de Dole, & M. *le Comte*, ſous-fermier, il ſe brouilla bientôt avec eux, & quelques mois après la ſociété fut rompue.

Le Comte ayant conſervé une haine implacable contre lui, ſut ſi bien le deſſervir auprès du Miniſtre, qu'il parvint bientôt à l'indiſpoſer; & une aventure ſcandaleuſe qui lui arriva, acheva de le perdre.

On prouva qu'un jour Gruer ayant donné un grand dîner chez lui au Magaſin de l'Opéra, força trois Actrices, parmi leſquelles était Mlle Peliſſier, à montrer à ceux qui voulurent le voir, ce que la pudeur ne permet pas de nommer. Le privilége fut ôté à *Gruer*, & donné à *le Comte*, qui s'aſſocia de nouveau avec M. le *Bœuf de Valdahon*, mais ils ne s'accorderent pas long-tems enſemble.

Le 22 Mai 1733, le Roi révoqua le privilége, & en donna un nouveau au ſieur *Thuret*, ancien Capitaine du régiment de Picardie, pour en jouir vingt-neuf ans, à compter du premier Avril 1733, avec le privilége excluſif de faire imprimer & graver les paroles & la muſique des *Opéra* repréſentés pendant le tems de ſon adminiſtration (*a*).

En 1744 M. Thuret s'étant retiré, le Roi accorda ſon privilége à M. *Berger*, ancien Receveur-Général des Finances de Dauphiné (*b*).

L'année ſuivante les fêtes pour le mariage de M. le Dauphin, ayant

(*a*) Le Préſident le Bœuf eut ordre de ſortir de Paris dans vingt-quatre heures, pour ſe retirer à Dole en Franche-Comté, & Saint-Gilles fut exilé de France.

(*b*) Il s'aſſocia le Chevalier de Mailly, Colonel de Dragons, ſous le nom du ſieur Venture.

privé l'Opéra de ſes bons acteurs, les recettes furent ſi faibles, que Thuret demanda & obtint une indemnité de 45000 liv. Ce fut dans cette année que les Comédiens Italiens ayant repréſenté la parodie des Fêtes de Thalie, ornée de danſes & de chant, furent condamnés à 10000 liv. d'amende envers l'Opéra; & l'année d'enſuite les Comédiens furent condamnés en 30000 liv. d'amende, pour avoir mis des ballets dans la *Fête interrompue*, dans le *Nouveau Monde*, & dans l'*Inconnue* (*a*).

Le ſieur Berger n'avait régi que pendant trois ans, lorſqu'il s'apperçut qu'il avait augmenté de 400000 liv. les dettes de l'Opéra. Le Miniſtre qui le ſut, lui en témoigna ſon juſte mécontentement; & Berger en fut, dit-on, ſi touché, qu'il tomba dans une langueur qui le conduiſit au tombeau le 9 Novembre 1747. Cependant il avait obtenu de la Cour 81000 liv. d'indemnité. Il avait augmenté le loyer des loges à l'année de 20000 liv. Il avait gagné aux foires S. Germain & S. Laurent 102000 liv.

Le ſieur de *Tréfontaine*, protégé par Madame la Princeſſe de Conty, obtint alors de ſuccéder à Berger; & s'aſſocia, le 3 Mai 1748, les ſieurs *Douet de Saint-Germain*, la *Feuillade* & *Bougenier*. Mais cette nouvelle compagnie ne jouit de ſon privilége que pendant ſeize mois; & n'ayant pu remplir ſes engagemens, le Roi ſe détermina à charger à perpétuité le Bureau de la Ville, du Spectacle de l'Opéra. L'Arrêt fut rendu le 26 Août 1749; & auſſi-tôt la Ville en prit poſſeſſion.

Tréfontaine donna un bordereau de ſes recettes & dépenſes, dont le réſultat fut que pendant l'année & quelques mois de ſa geſtion, il avait reçu 915356 liv. & dépenſé 1, 168265 liv.

Le Bureau de la Ville ayant alors des affaires ſans nombre, cauſées par la conſtruction de la Place de Louis XV, la formation des Boule-

(*a*) Dès l'année 1716, les Comédiens Français s'étant aviſé de mêler dans des repréſentations du Malade Imaginaire, & de la Princeſſe d'Elide, des Danſeurs, des voix, & des inſtrumens en plus grand nombre que celui qui était permis, (ſix Violons & une Baſſe), il intervint un Arrêt du Conſeil du 20 Juin de la même année, qui les condamne à 500 liv. d'amende par chaque contravention, aux dommages, dépens, & intérêts, &c.

vards,

vards, &c. & n'ayant que fort peu de tems à donner à la régie de l'Opéra, obtint du Roi la permiſſion de céder le privilége de l'Opéra aux ſieurs Rebel & Francœur. L'acte fut paſſé en Mars 1757, & le privilége cédé pour 30 ans, à commencer du premier Avril 1757.

L'Opéra devait alors 1200000 liv. La Ville ſe chargea de les payer; & MM. Rebel & Francœur entrant en jouiſſance, firent une réforme générale, & conduiſirent ce Spectacle mieux qu'il ne l'avait jamais été.

Ils en avaient déja été les Directeurs pendant long-tems, & avaient quitté en 1754, dégoûtés des tracaſſeries qu'on leur faiſait éprouver.

Alors *Royer*, Maître de Muſique des Enfans de France, leur avait ſuccédé, avec le titre d'Inſpecteur général. Etant mort l'année d'après, M. le Vaſſeur, Maître de Chant du Magazin, l'avait remplacé juſqu'en 1757, que Rebel & Francœur reparurent ſur la ſcène.

Ils gouvernerent paiſiblement juſqu'en 1767, que les ſieurs Berton & Trial devinrent Entrepreneurs à leurs riſques & périls.

Leur conceſſion a fini au premier Janvier 1770, époque de l'ouverture de la Salle actuelle. Berton & Trial ſe trouvant en perte, réſilièrent leur bail, & furent nommés Adminiſtrateurs pour la Ville, conjointement avec les ſieurs d'Auvergne & Joliveau. Cet arrangement ſubſiſta juſqu'au premier Avril 1776.

MM. des Menus furent nommés alors Commiſſaires pour le Roi; mais au bout d'un an, excédés des troubles qui agitaient ſans ceſſe la République Lyrique, ils en abandonnèrent les rênes; & ſur leur démiſſion, M. Berton fut ſeul chargé de l'adminiſtration, relativement à ce qui concernait la Muſique, & M. Buffaut a dirigea, comme tréſorier de la Ville, la partie de la Finance & tout ce qui y a rapport.

L'Opéra était régi de cette maniere, lorſque M. de Viſmes du Valguay, Ecuyer, ſe préſenta pour prendre l'adminiſtration à ſes frais, & offrit de dépoſer une ſomme de 500000 liv. dans la caiſſe de la Ville, pour répondre des effets qui lui ſeraient confiés. Le Roi eut la bonté d'accepter ſes offres, & de le nommer Entrepreneur général pendant douze ans, à compter du premier Avril 1778.

Jamais ſituation ne fut plus critique que la ſienne au moment où il entra en jouiſſance. La Muſique était alors diviſée entre pluſieurs partis

qui combattaient les uns contre les autres, peut-être ſans ſavoir pourquoi.

Le plus faible, ſans doute, était compoſé des amateurs de Lully, qui ne ſe battaient plus qu'en retraite, donnant ſeulement de tems en tems quelques lueurs de leur ancien courage. Le parti de Rameau avait toute ſa vigueur, mais ſe contentait de ſe tenir ſur la défenſive, n'ayant plus pour toutes munitions que Caſtor & Dardanus, avec quelques actes détachés, & beaucoup d'airs de danſe qui ne pouvaient être regardés que comme troupes légéres. Les plus peſamment armés, étaient ceux qui ſoutenaient le nouveau genre de Muſique; mais tel était leur aveuglement, qu'ils ſe déchiraient mutuellement entr'eux, & par conſéquent détruiſaient leurs forces, au lieu de ſonger à ſe réunir pour commencer par accabler l'ennemi commun.

Cette malheureuſe diviſion du Public n'était pas ce qui devait le plus effrayer le nouvel Entrepreneur; il avait à craindre les funeſtes ſuites de la guerre inteſtine qu'il voyait bien ne pouvoir éviter, dans un pays où les troupes ne connaiſſaient ni ſubordination, ni diſcipline, où les Officiers généraux ne voulaient point de Général, & où chacun croyant avoir le droit de commander, perſonne n'avait la volonté d'obéir.

Jamais année d'adminiſtration ne fut plus orageuſe que celle-là. Jamais peines n'égalèrent celles que ſe donna l'Entrepreneur, pour que le public ne s'apperçût pas de ces diſſentions intérieures; & l'on peut aſſurer à ſa louange, que jamais adminiſtrateur ne trouva, comme lui, l'art d'amuſer le public, & de multiplier ſes plaiſirs. Il parvint en peu de tems à changer d'Opéra comme on change de Comédies.

Il en a donné juſqu'à cinq différens dans une ſemaine (a), & a

---

Juſqu'à M. de Viſmes les repréſentations de l'Opéra n'avoient jamais eu lieu que quatre fois la ſemaine en hiver, & trois fois dans l'été; mais animé du deſir de plaire, malgré les obſtacles que les autres ſpectacles cherchaient à lui faire éprouver, il a obtenu du Miniſtre tous les ordres qui lui étaient néceſſaires pour avoir la liberté de faire repréſenter quand bon lui ſembleroit, ayant été reconnu au Conſeil que l'Académie Royale de Muſique avait le droit de repréſenter tous les jours, ſi bon lui ſemblait; ce que M. de Viſmes a établi ſur le champ, en donnant ſpectacle toute une ſemaine de ſuite.

chaſſé de ce Spectacle l'uniformité qui le rendait languiſſant, & condamnait les Spectateurs à voir malgré eux le même Opéra, quelquefois pendant quatre mois de ſuite.

Que n'eût-il pas fait pour plaire au public, s'il eût été ſecondé comme il aurait dû l'être?

Mais malgré les éloges qu'il recevait de toutes parts, & la juſtice que lui rendaient les partiſans des différentes muſiques, qu'il avait trouvé moyen de réunir ſur ſon compte, en offrant à chacun d'eux, tour-à-tour, des ſpectacles ſelon leur goût. Ses forces ne lui permirent pas de combattre plus long-tems des ennemis domeſtiques qui ſe relayaient ſans ceſſe pour ne lui laiſſer aucun repos. A Pâques 1779, il ſupplia le Miniſtre, ayant le département de Paris, d'obtenir de Sa Majeſté qu'il ne fût plus Entrepreneur, & conſentit à ſe charger, pour le compte de la Ville, de l'adminiſtration générale de l'Opéra; ce qui fut exécuté.

Pendant l'année de ſon entrepriſe, M. de Viſmes a eu pour objet principal, de faire paſſer ſous les yeux du public, les différens degrés où la Muſique s'eſt trouvée depuis Lully juſqu'à Piccini. C'eſt ce qu'il a fait, en donnant ſucceſſivement des ouvrages de Lully, (*Théſée*); de Mouret, (*la Provençale*); de Deſtouches, (*Vertumne & Pomone*); de Rameau, (*Caſtor, Pigmalion, &c.*); de Trial, (*la Fête de Flore*); de Cambini, (*la Bergerie*); de Philidor, (*Ernelinde*); de Gretry, (*les trois Ages*); de Gluck, (*Armide, Iphigénie, Orphée*); de Floquet, (*Hellé*); de Piccini, (*Roland*); & de plus, ce que l'Italie pouvait avoir de plus agréable en intermedes bouffons, ſoit de *Piccini*, d'*Anfoſſi* & de *Païſiello*. On peut juger par-là des peines & des dépenſes dans leſquelles une variété ſi ſoutenue a dû l'entraîner, ſur-tout ſi l'on conſidere la magnificence des habits, & la quantité de décorations nouvelles qu'il a fait faire par les Artiſtes les plus célébres, & nommément par les freres *Galliari*, qui étaient les Peintres Italiens les plus eſtimés de ſon tems, pour les décorations, & qu'il a appelés en France.

Qu'on nous permette d'entrer dans quelques détails ſur les frais de régie de l'Opéra, pour donner à nos Lecteurs une idée de cette immenſe entrepriſe, qu'il faut connaître pour pouvoir l'apprécier.

On y verra la différence énorme des dépenſes actuelles, à celles qu'en-

1713 Louis XIV avoit défendu d'augmenter *ſous quelque prétexte que ce fût.*

Cette différence a été d'environ 700000 liv. en 1778, cependant la plus forte recette que l'on puiſſe faire maintenant à une repréſentation, ne ſurpaſſe que de fort peu la plus forte re ette que l'on pouvait faire alors. Ce n'eſt donc que par la quantité d'excellentes recettes qu'il peut être poſſible que la recette de l'année égale la dépenſe. Mais comment eſpérer d'en faire de ſemblables à celles que l'on a fait depuis quelques années ? Comment ſe flatter de rencontrer ſouvent de pareilles circonſtances ? Il a fallu pour cela que deux genres de Muſique, abſolument différens, aient voulu chaſſer le nôtre, & s'emparer du Théâtre. De-là les partis, les querelles, les cabales, & par conſéquent l'affluence. Mais cette guerre une fois aſſoupie, il en réſultera que le Public accoutumé à la variété, & aux efforts que l'on a faits pour embellir ce Spectacle, exigera que l'on continue les mêmes dépenſes pour lui conſerver la même ſplendeur, & cependant n'y viendra pas auſſi ſouvent qu'il y vient maintenant. Alors, bien loin que cette entrepriſe puiſſe procurer du bénéfice, jamais la recette ne pourra atteindre la dépenſe. Il eſt donc impoſſible que jamais Entrepreneur puiſſe éviter de ſe ruiner, lorſqu'il voudra laiſſer ſubſiſter les choſes comme elles ſont. Il n'y a que le Bureau de la Ville qui puiſſe ſe charger d'une telle Adminiſtration, mais ſans jamais ſe flatter que chaque année il ne lui en coûte des ſommes conſidérables.

On verra par les calculs ſuivans combien les Acteurs ſe ſont trompés, lorſqu'en demandant au Miniſtre de régir eux-mêmes cette Entrepriſe, ils ne doutaient pas que leur bénéfice ne dût être immenſe.

COMPARAISON des frais de l'Opéra en 1713, & en 1778.

ÉTAT du nombre de perſonnes, tant hommes que femmes, dont le Roi veut & entend que l'Académie Royale de Muſique ſoit toujours compoſée, ſans qu'il puiſſe être augmenté ni diminué.
Donné à Verſailles le onze Juillet 1713.

ÉTAT des Dépenſes de l'Opéra en 1778.

CHANT.

ACTEURS.				ACTEURS.			
Baſſes-tailles.				*Baſſes-tailles.*			
1 à 1500				3 à 3000		9000	
1 à 1200		3700		*Hautes-contres.*			
1 à 1000				2 à 3000	6000		8400
Hautes-contres.				1 à 2400	2400		
1 à 1500							
1 à 1200		3700					
1 à 1000							
Tailles.			14700				
2 à 600	1200			*Deſſus.*			
Deſſus.				3 à 3000	9000		
1 à 1500				*Remplacemens.*			19200
1 à 1200				3 à 2400	7200		
1 à 1000				2 à 1500	3000		
1 à 900		6100		*Doubles.*			
1 à 800				*Baſſes-Tailles.*			
1 à 700				3 à 1500	4500		
				Hautes-contres.			
				1 à	1500		14100
				Deſſus.			
				3 à 1500	4500		
				3 à 1200	3600		
				Coryphées.			
				Un Haut-contre Trois Deſſus.			3100
				Feux	Environ		26100
		14700					80000

CHŒURS.

1713.			1778.		
24 Hommes.. 8400	} 13200		11 Baſſes-tailles.... 7500	} 32600	
12 Femmes.. 4800			8 Hautes-contres.. 5200		
			7 Tailles..... 4300		
			24 Deſſus..... 12400		

BALLETS.

Un Maître..... 1500	} 2000		1 Maître..... 12000	} 20100	
Un de Danſe.... 500			2 Adjoints à 2000 4000		
			1 Maître de Danſe. 1000		
			1 Aide..... 1400		
			2 Répétiteurs. 1700		
Premiers Danſeurs.			*Premiers Danſeurs.*		
2 à 1000] 2000	} 3800		3 à 3000]..... 9000	} 21000	
2 à 900] 1800			4 à 3000]..... 12000		
			Remplacemens.		
			2 Danſeurs à 2000] 4000	} 8000	
			2 Danſeuſes à 2000] 4000		
			Doubles.		
			6 Danſeurs..... 7900	} 13000	
			4 Danſeurs..... 5100		
			Coryphées.		
			6 Danſeurs..... 7200	} 10800	
			4 Danſeuſes..... 3600		
Figurans.			*Figurans.*		
4 à 800] 3200	} 6400	} 1000	28 Danſeurs..... 15600	} 26400	
4 à 600] 2400			24 Danſeuſes..... 10800		
2 à 400] 800			Feux, environ..... 30000		
Figurantes.			Extraordinaires, environ..... 10000		
4 à 500] 2000	} 3600				
4 à 400] 1600					
15800			139300		

ORCHESTRE.

1713.			1778.		
Un Batteur de Meſure..	1000		Un Directeur.....		
Petit Chœur de dix....	6000		Un Adjoint.....		
Douze Violons.....	4800		24 Violons.....		
Huit Baſſes.....	3200	20150	7 Flutes & Hautbois.....		69482
Deux Quintes.....	800		2 Clarinettes		
Deux Tailles.....	800		2 Cors.....		
Trois Hautes-contres...	1200		2 Trompettes.....		
Un Tymbalier.....	150		5 Baſſons,.....		
			6 Alto.....		
			10 Baſſes.....		
			4 Contre-baſſes.....		
47 Perſonnes.		20150	64 Perſonnes.		69482

Tous les Inſtrumens comme Tymbales, Trombones, Tambourins, Hautbois de forêt, &c. *ſe rempliſſent par quelques-uns des* 64 *Muſiciens qui compoſent l'Orcheſtre.*

Autres Dépenſes.

Deux Machiniſtes à 600.....	1200
Un Maître Tailleur.....	800
Un Deſſinateur.....	1200

Les mêmes Dépenſes.

Environ.....	150000
	153200

Un Maître de Théâtre.....	5000
Deux de Chant.....	6500
Deux de Muſique.....	2800
Trois Répétiteurs.....	900
Un Machiniſte.....	2400
Deux Copiſtes.....	2700
Copies extraordinaires.....	10000
Deux Maîtres Tailleurs.....	3100
Employés.....	26400
Illumination à 90 livres par Repréſentation (environ 160) & 12 liv. par Répétition.	14400
Machines.....	36000
Peintres.....	14000
Fournitures, environ.....	160000
La Garde, environ.....	10000
Le quart des Pauvres.....	72000
Gratifications extraordinaires..	30000
Penſions.....	108000
Les Bouffons.....	82000
	586200

RÉSUMÉ

ET COMPARAISON.

	1713.	1778.
Chant.....	14700.....	80000
Chœurs.....	13200.....	32600
Danſe & Ballets....	15800.....	139300
Orcheſtre.....	20150.....	69482
Autres Dépenſes...	153200.....	586200
	217050.	907582

Ce tableau fait voir la différence des frais que l'on faiſait en 1713, de ceux que l'on fait maintenant. Cette dépenſe énorme prouve au Public le beſoin que l'Opéra a de ſes bontés pour pouvoir ſe ſoutenir.

Du temps de *Lully* la recette montait de 130 à 140000 liv. & les dépenſes de 70 à 80000 liv.

Du temps de *Francine* elle a monté depuis 220 juſqu'à 240000 liv. & les dépenſes en 1713 montaient à 217000 liv.

ÉTAT des Recettes & des Dépenſes de l'Opéra, année commune priſe ſur les 10, depuis 1749 juſqu'en 1758.

RECETTE.		DÉPENSE.	
La Porte.....	270000	Quart des Pauvres.....	55000
Loges à l'année.....	130000	Garde.....	6000
Bals.....	50000	Apointemens.....	115000
Opéra Comique.....	20000	Gratifications annuelles.....	12000
Concert Spirituel.....	9000	Gratifications extraordinaires.....	6000
Loyer du Café.....	2400	Chauſſures, Pain & Vin.....	2000
Vente des Paroles.....	5000	Penſions.....	60000
Tiers de la Capitation..	3000	Commis.....	12000
Opéras de Province.....	3500	Marchés à l'année.....	4000
		Peintures.....	8000
		Luminaire.....	20000
		Etrennes.....	3500
		Journées d'Ouvriers des Machines.	26000
		Tailleurs, Couturieres.....	10000
		Frais des Bals.....	12000
		Fournitures d'Etoffes.....	50000
		Honoraires des Auteurs.....	4000
		Payé pour le Privilege.....	10000
	492900		415500

Nous allons préſenter un tableau des paiemens que l'on a faits en 1778 aux premiers ſujets de l'Opéra, pour que le Public puiſſe juger ſi l'adminiſtration a rien épargné pour qu'ils fuſſent contens.

CHANT.

ACTEURS.

Meſſieurs

GÉLIN.	Apointemens.	3000	8100	
	Feux.	5100		
L'ARRIVÉE.	Apointemens.	3000	9150	
	Feux.	3150		
	Gratification accordée par Brevet. . . .	3000		
LE GROS.	Apointemens.	3000	6950	40492
	Feux.	3950		
DURAND.	Apointemens.	3000	6640	
	Feux.	3640		
TIROT.	Apointemens.	2400	3864	
	Feux.	1464		
LAINÉ.	Apointemens.	3000	5788	
	Feux.	2788		

ACTRICES.

Demoiſelles

DUPLANT.	Apointemens.	3000	6000	30000
	Feux.	3000		
BEAUMENIL.	*Idem.*		6000	
LE VASSEUR.	*Idem.*		6000	
DURANCY.	*Idem.*		6000	
LA GUERRE.	*Idem.*		6000	

70492

Nota. Quoique les feux des Actrices n'aient pas monté à 3000 liv. M. de Viſmes leur a completté cette ſomme pour que leurs appointemens & leurs feux montaſſent à 6000 liv.

DANSE.

DANSEURS.

Meſſieurs

VESTRIS, Pere.	Retraite de Maître des Ballets.	2000#	9566#13ſ.4d.	38460#13ſ.4d.
	Apointemens.	3000		
	Feux.	4566 13 4		
GARDEL, l'aîné.	Comme Adjoint au Me des Ballets.	2000	11259 6 8	
	Comme Me du Magaſin.	1000		
	Apointemens.	3000		
	Feux.	4223 6 8		
	Gratification pour le ballet de Ninette.	1036		
D'AUBERVAL.	Comme Adjoint au Me des Ballets.	2000	7866 13 4	
	Apointemens.	3000		
	Feux.	2866 13 4		
GARDEL, Cadet.	Apointemens.	2000	4192	
	Feux.	2192		
VESTRIS, Fils.	Apointemens.	2000	5576	
	Feux.	3576		

DANSEUSES.

Demoiſelles

ALLART.	Apointemens.	3000	6033 6 8	42176
	Feux.	3033 6 8		
PESLIN.	Apointemens.	3000	6366 13 4	
	Feux.	3366 1		
GUIMARD.	Apointemens.	3000		
	Feux.	3833 6 8		
HEYNEL.	Apointemens.	3000	8966 13 4	
	Feux.	4066 13 4		
	Gratification accordée par Brevet.	1900		
DORIVAL.	Apointemens.	2000	3770	
	Feux.	1770		
ASSELIN.	Apointemens.	2000	2910	
	Feux.	910		
CECILE.	Apointemens.	2000	3664	
	Feux.	1664		
THÉODORE.	Apointemens.	2000	3632	
	Feux.	1632		

80636#13ſ.4d

Opéra Bouffon.

En 1723 M. le Duc d'Orléans, Régent, ayant deſiré voir un Opéra Italien, chargea M. Crozat le cadet, de lui en procurer les moyens. Il fut arrêté que *Buononchini*, la *Cuzzoni*, la *Margareta*, *Duraſtanti*, *Bernardi*, *Berneſtat*, & *Boſchi*, ſe rendraient à Paris pour repréſenter pendant un an, du jour de la premiere repréſentation, douze fois un ou deux Opéra Italiens.

Au mois de Juillet 1752, le ſieur Cambini, chef d'une troupe de Bouffons Italiens, ayant fait un traité avec le ſieur Rouſſelet, Directeur de la Comédie à Rouen, pour donner des repréſentations ſur le théâtre de cette Ville, l'Opéra s'y oppoſa, & fit jouer cette troupe ſur ſon théâtre.

La premiere repréſentation fut le 2 Août 1752.

La Demoiſelle *Tonnelli* & le ſieur *Manelli* eurent de grands ſuccès.

On ſe rappelle les diſputes que cauſerent ces Bouffons, & les écrits qui paraiſſaient tous les jours, tantôt du coin de la Reine, tantôt de celui du Roi.

Ces diſputes donnerent naiſſance à cette fameuſe & mauvaiſe lettre de Rouſſeau, dictée par l'humeur, le faux goût, le défaut de jugement, & l'inconſéquence.

Les Bouffons ne demeurerent que quelques années en France, & ce ne fut qu'à Pâques 1778 qu'ils reparurent ſur le théâtre de Paris, engagés par M. de Viſmes, nouvel Adminiſtrateur de l'Opéra, qui n'a voulu laiſſer échapper aucune occaſion de plaire au Public, & n'a rien épargné pour lui procurer les meilleurs acteurs de l'Italie.

Opéra Comique.

Le 28 Novembre 1716, les Entrepreneurs de l'Opéra paſſerent un traité avec *Catherine Vanderberg*, épouſe du ſieur *Chartier de Baulne*, pour la permiſſion excluſive de donner pendant la tenue de la Foire S. Germain & S. Laurent, des ſpectacles mêlés de danſes, de chant, & de

ſymphonies, pendant 15 ans, moyennant 35000 liv. par an, ce qui fut confirmé par un Arrêt du Conſeil du 15 Février 1717.

En 1721, le trente Avril, le Roi permit que l'Entrepreneur de l'Opéra traitât avec le ſieur la Lauze, & lui accordât la liberté de repréſenter un Opéra comique aux Foires de S. Laurent & de S. Germain, moyennant 6000 liv. par an.

Le 9 Août de la même année, le même privilege fut accordé pour neuf ans à la troupe de Franciſque pour le même prix.

Au mois de Décembre les Comédiens Français & Italiens, jaloux de leurs ſuccès, obtinrent la ſuppreſſion de ce Spectacle. Les Comédiens Italiens s'établirent à la Foire S. Laurent, ſur le théâtre de l'Opéra Comique; mais n'y ayant pas fait fortune, ils l'abandonnerent.

En 1724 une Compagnie obtint le privilege de l'Opéra Comique, & fit l'ouverture de ſon théâtre le 25 Juillet de cette année.

En 1734 Ponteau devint Entrepreneur de l'Opéra Comique, & le prit à bail de M. Thuret, moyennant 15000 liv. par an, 7500 liv. pour chaque Foire.

En 1743, Thuret paſſa un bail pour ſix ans à Monnet, pour le prix de 12000 liv. par an; Monnet n'épargna rien pour donner un nouveau luſtre à ce ſpectacle. Mais en 1744, Berger ayant ſuccédé à Thuret, réſilia ce bail, & fit valoir lui-même l'Opéra Comique.

Le ſuccès de l'Opéra Comique engagea les Comédiens à en demander encore une fois la ſuppreſſion.

Par déciſion du Conſeil, il ne fut que ſuſpendu, & on ne le rétablit qu'en 1742, ſur les repréſentations du Bureau de la Ville.

Monnet en reprit la direction, & eut de grands ſuccès, au prix de 15000 liv. par an.

Il vendit ſon fond en 1756 pour 84000 liv. à MM. Favard & Corbi, qui l'ont gardé juſqu'en 1762, que ce Spectacle a été réuni à la Comédie Italienne.

Concert Spirituel.

Anne Danican, dit Philidor, Ordinaire de la Muſique du Roi, obtint de M. de Francine, alors Entrepreneur de l'Opéra, la permiſſion de

donner des Concerts les jours qu'il n'y aurait point de Spectacles. Le traité fut ſigné pour trois ans, à commencer du 17 Mars 1725, moyennant 1000 liv. par an, à la charge de ne pouvoir y faire chanter aucune Muſique françaiſe, ni aucun morceau d'Opéra.

Philidor obtint la permiſſion de le faire exécuter aux Tuileries, dans la piece des Suiſſes; & c'eſt encore celle où on l'exécute.

Il obtint le renouvellement pour trois ans en 1727.

Alors il y mêla de la Muſique & des paroles françaiſes, avec des ſujets profanes.

Philidor céda ſon privilege à Simard en 1728; Mouret fut chargé de l'exécution.

En 1734, le 25 Décembre, l'Académie Royale de Muſique commença à régir le Concert par elle-même; Rebel faiſait exécuter.

Ce fut en 1735 que les deux freres Bezozi, Haut-bois & Baſſon du Roi de Sardaigne, y exécuterent des duo qui charmerent Paris; jamais ſuccès ne fut pareil.

En 1741, Thuret afferma le Concert à Royer pendant ſix ans, au prix de 6000 liv. par an.

En 1740 Tréfontaine paſſa à Royer & Caperan un nouveau bail, à raiſon de 6000 liv. pour chacune des trois premieres années, de 7500 liv. pour chacune des trois ſuivantes, & de 9000 liv. pour chacune des huit dernieres. Ce bail fut homologué au Conſeil, pour qu'il ne pût éprouver de changement.

A la mort de Royer en 1755, Mondonville fut chargé de l'adminiſtration du Concert pour le compte de ſa veuve & de ſes enfans.

M. d'Auvergne lui ſuccéda en 1762, & garda le Concert juſqu'en 1771, en ſociété avec MM. Joliveau & Caperan. Il fit un nouveau bail en ſociété avec M. Berton; mais les recettes ayant été mauvaiſes, ils demanderent à réſilier, ce qui leur fut accordé.

M. Gaviniès le prit en 1773, en ſociété avec M. le Duc, & le garda juſqu'en 1777, que M. le Gros s'en chargea.

Etabliſſement du Bal de l'Opéra.

Le 30 Décembre 1715, le Roi permit à l'Académie de donner Bal public pendant dix ans, & ordonna :

Qu'on ne pourrait entrer au Bal ſans payer, ni rentrer après en être ſorti, ſans payer une ſeconde fois.

Qu'on n'y entrerait point ſans être maſqué.

Qu'on ne pourrait y porter aucune arme, excepté les Officiers de ſervice pour la garde & la police, &c.

CHAPITRE XXI.

Confrérie de S. Julien des Ménestriers.

Ce fut vers l'an 1330 qu'elle fut établie. L'inſtrument à la mode était alors la *Vielle.*

Le titre de Confreres était, *Compagnons*, *Jongleurs*, *Ménestreux* ou *Ménestriers*, & au lieu de dire un *Vielleux*, on diſait un *Ménestrel.*

Les Jongleurs étaient des Farceurs, qui, dans le onzieme ſiecle, s'étaient rendus fameux avec les Troubadours ou Trouveres, Poëtes Provençaux. Leur vie licencieuſe obligea Philippe-Auguſte de les bannir dès la premiere année de ſon regne. Ils y rentrerent dans la ſuite, & y formerent une troupe nombreuſe qu'on appelait la *Meneſtrandie.* Leurs fonctions conſiſtaient à faire des tours de gibeciere, à faire ſauter des ſinges, à exercer dans les cercles ou devant la populace curieuſe les autres fonctions de Bateleurs, au ſon des Vielles dont ils ſe faiſaient accompagner.

S. Louis les exempta du droit de péage à l'entrée de Paris, ſous le petit Châtelet, à condition qu'ils feraient ſauter leurs ſinges, & chanteraient une chanſon devant le péager, & c'eſt de-là qu'eſt venu le proverbe ſi connu : *Payer en gambades & en monnoie de ſinge.*

Le P. du Breuil, Bénédictin, nous dit dans ſes antiquités de Paris :

« Qu'en 1331 il ſe fit une aſſemblée à l'Hôpital des Jongleurs, & » Ménestriers, leſquels, d'un commun accord, conſentirent à l'érection » d'une Confrérie, ſous les noms de S. Julien & S. Geneſt, & en paſ- » ſerent lettres qui furent ſcellées au Châtelet le vingt-trois Novembre » dudit an ».

Cette bande, juſques-là errante & vagabonde, ſe choiſit pour Patron, *S. Geneſt*, parce que, de Batteleur Païen, il s'était fait Chrétien, & fut martyriſé à Rome dans le Coliſée en 303, en préſence de l'Empereur Dioclétien.

Les Jongleurs aſſociés ſe retiraient dans une ſeule rue, à laquelle ils avaient donné leur nom. Elle porte encore celui de *S. Julien des Ménétriers*. C'était-là qu'on s'adreſſait pour ſe procurer ceux qu'on voulait employer dans les nôces & dans les aſſemblées de plaiſir.

Mais comme ils y venaient en plus grand nombre que celui dont on était convenu, & qu'ils exigeaient tous le même ſalaire, *Guillaume de Germont*, Prévôt de Paris, corrigea cet abus par une Sentence du jour de Sainte Croix 1331, *qui défend à ceux des Jongleurs ou Jongleresſes qui auraient été loués, d'aller en plus grand nombre que celui dont on ſerait convenu, & d'y en envoyer d'autres à leur place.*

Dans le ſceau de la Confrérie, on voyait S. Geneſt tout droit jouant de la Vielle; ce qui prouve l'ancienneté de cet inſtrument.

Le Rebec ſuccéda à la Vielle, (on ſait que le Rebec était un Violon à trois cordes) & le Violon abolit bientôt le Rebec; alors on détruiſit le ſceau de la Confrérie, & il fallut bien que S. Geneſt abandonnât ſa Vielle.

Quelques-uns prétendent que c'eſt lui qu'on a placé au Portail de S. Julien, tenant un Violon, & qu'on lui conſerva ſa robe de Vielleux, mais d'autres aſſurent, non ſans fondement, que cette figure repréſente le Ménestrel *Colin Muſet*, l'un des Officiers de *Thibault, Comte de Champagne, & Roi de Navarre.*

Quoique les Jongleurs euſſent été déja bannis pour cauſe de libertinage, leurs déſordres nouveaux furent portés à un tel excès, que le Prévôt de Paris ſe vit obligé de rendre une Ordonnance du 13 Septembre 1395, qui leur fit *défenſes de rien dire, repréſenter ou chanter dans les places publiques ou ailleurs qui pût cauſer quelque ſcandale, à peine*

peine d'amende, de deux mois de priſon, & d'être réduits au pain & à l'eau.

D'après cette loi ſévere, ils prirent différens partis; les uns ſe livrerent à l'exercice des tours de force & d'adreſſe; ils furent appellés *Bateleurs.* Telle eſt l'*origine* des *Sauteurs* & des *Danſeurs de cordes.*

Les autres, après avoir fait divorce avec les ſinges, ſe lierent entr'eux par des réglemens en 1397. Dix ans après ils les changerent; & comme il y avait alors des Baſſes & des deſſus de *Rebec*, ils s'intitulerent *Meneſtrels, joueurs d'Inſtrumens, tant haut que bas*, & parvinrent à ſe faire confirmer cette pompeuſe dénomination, par le Roi Charles VI, qui leur fit expédier des Lettres-Patentes, le 14 Avril 1401, à la ſuite deſquelles ſont les Ordonnances, qui ne parlent que des noces, & des lieux où on les appellait pour faire danſer.

Ces Lettres commencent ainſi.

« Charles, par la grace de Dieu, Roi de France: ſavoir faiſons, à » tous préſens & à venir. Nous avons reçu l'humble ſupplication du Roi » des Ménestrels, & des autres Ménestrels, joueurs des Inſtrumens, tant » hauts comme bas, contenant, comme dès l'an 1397, pour leur » ſcience de *Méneſtrandiſe*, faire & entretenir, ſelon certaines Ordon- » nances, par eux autrefois faites, & tous Ménestrels, tant joueurs de » hauts inſtrumens comme bas, ſeront tenus d'aller pardevant ledit Roi » des Ménestrels, pour faire ſerment d'accomplir toutes les choſes ci- » après déclarées, &c. »

On peut voir dans l'Egliſe de S. Julien un marbre noir, ſur lequel on lit:

« En l'honneur de Dieu, de S. Julien & de S. Geneſt, ce préſent » marbre a été poſé pour éternelle mémoire & reconnaiſſance de la fon- » dation de la Chapelle S. Julien des Ménestriers, rue S. Martin, » faite par les *Maîtres joueurs d'Inſtrumens, de Violons & Maîtres à* » *danſer*, en l'année 1331, le vingt-troiſieme jour de Novembre, ainſi » qu'il a été reconnu par la tranſaction faite & paſſée pardevant Charles » & l'Evêque, Notaires au Châtelet de Paris, le 25 Avril 1665, entre » les Maîtres *joueurs de Violon ordinaires de la Chambre du Roi, & les* » *autres Maîtres joueurs de Violon, & à danſer dans cette ville de Paris*, » Me Jacques Fevrier, Chapelain dudit S. Julien, & pourvu d'icelle

» ſur la nomination & préſentation deſdits *Maîtres joueurs de Violon* » *d'une part*, & les Révérends Peres de la Doctrine Chrétienne de la » Prévôté de Paris, &c. plus bas, ſuit :

» Que les Peres reconnaiſſent que de toute ancienneté & à perpétuité, » *leſdits Maîtres joueurs de Violon & à Danſer*, ſont les fondateurs Pa- » trons Laïques, Préſentateurs, Gouverneurs & Adminiſtrateurs de l'E- » gliſe, &c. »

Depuis les Lettres de Charles VI, nous avons peu de détails ſur la Confrérie des Meneſtrels ; nous ſavons ſeulement qu'ils eurent une longue ſuite de Rois, que *Guillaume I, Dumanoir*, ſuccéda à *Conſtantin ; Guillaume II* à ſon pere ; & à Guillaume II, *Jean-Pierre Guignon.*

Du tems de *Philippe-le-Bel*, *Jean Charmillon* avait été fait Roi des Jongleurs dans la ville de Troyes en Champagne, par Lettres-Patentes de 1295.

Les Statuts arrêtés par Charles VI, furent confirmés par Louis XIV en 1658, en faveur de ſes Muſiciens. Mais il ne faut pas confondre la Muſique de la Chambre, avec la grande & la petite bande créée par Louis XIV.

La grande bande était celle que l'on nommait les vingt-quatre Violons de la Chambre du Roi, qui étaient tous en charge, de création aſſez ancienne. Leurs fonctions conſiſtaient uniquement à faire danſer à tous les bals parés & maſqués qui ſe donnaient à la Cour, à jouer des airs, des menuets & des Rigaudons dans l'anti-chambre du Roi, pendant ſon lever & à ſon grand couvert ; ſavoir, le premier de l'an, le premier du mois de Mai, le jour de la fête de Sa Majeſté, & toutes les fois qu'elle revenait de la guerre ou du voyage de Fontainebleau.

La bande des ſeize, que l'on appelait la petite bande, avait été créée par Louis XIV à cauſe de l'inſuffiſance du talent de ceux de la grande ; elle jouait auſſi aux bals de la Cour, au lever & au grand couvert.

Au commencement du regne de Louis XV, la petite bande diſparut, & l'on ne conſerva que les charges des vingt-quatre Violons. Mais leur ſymphonie diſcordante au lever & au grand couvert, détermina MM. les premiers Gentilshommes de la Chambre, à ne plus permettre à l'avenir que ces charges fuſſent acquiſes par des Meneſtriers, & à meſure qu'elles devenaient vacantes, on les donna à des Muſiciens du Roi, ce

qui les rendit indépendantes de la Communauté de S. Julien. Enfin toutes ces charges ont été ſupprimées en 1761, & c'eſt actuellement les Muſiciens de la Chambre qui exécutent les ſymphonies chez le Roi.

CHAPITRE XXII.

Des Rois des Violons.

CHAQUE Corps ou Compagnie avait autrefois un Supérieur ou Coryphée que l'on qualifiait du titre du Roi; les Merciers, les Arpenteurs, les Barbiers, la Bazoche, les Arbalêtriers, les Soldats d'élite, nommés *Ribauts*, les Poëtes mêmes, & nombre d'autres avaient chacun leur Roi particulier : mais les exactions & la tyrannie firent anéantir peu à peu ces ſimulacres de royauté.

Les Ménestriers, plus amateurs des anciens uſages, ont été les derniers qui aient conſervé cette précieuſe image de l'antiquité. On ne connaît plus que le Roi d'armes & le Roi des Ménestriers; mais le premier a peu de tributaires, & ſes fonctions ne s'exercent que dans des cérémonies paſſageres; l'autre, au contraire, eſt toujours en fonction, & prétend exercer ſon empire dans toute l'étendue du royaume.

On ignore l'hiſtoire des premiers Rois des Ménestriers; on ſait ſeulement qu'après la mort de Conſtantin, fameux Violon du dix-ſeptieme ſiecle, la couronne paſſa en 1630 à Dumanoir I; enſuite à Dumanoir II, qui, par une abdication volontaire, occaſionna une anarchie en 1685. Louis XIV vit avec indifférence, l'extinction de cette royauté; & il déclara même qu'il ne jugeait pas à propos de la reſſuſciter.

Cette monarchie avait été long-tems agitée par des troubles & des guerres civiles ou étrangeres. Les Maîtres à danſer, aidés de leur chef, avaient plaidé plus de cinquante années contre les vils artiſans qui deshonoraient leur art en jouant dans les cabarets, pour leur retrancher une corde de leurs Violons, & les réduire à l'ancienne & premiere forme des inſtrumens nommés *Rebecs*.

Ils avaient pourſuivi les Danſeurs de la Ville, & les avaient fait condamner par un Arrêt ſolemnel du 14 Janvier 1667.

Nulle Communauté ne ſe montra plus diſſonante, plus tumultueuſe : tous les Tribunaux retentirent du bruit de leurs diviſions, & leurs querelles enrichirent la Juriſprudence d'une multitude de jugemens dans tous les genres.

L'interregne dura depuis 1685 juſqu'en 1741, que le ſieur Guignon, célebre par la maniere dont il jouait du Violon, aſpira à faire revivre la royauté en ſa faveur.

La bonté du Roi voulut bien l'honorer de la couronne Ménétriere, & ſes proviſions furent expédiées le 15 Juin de cette année.

Mais ſon élection lui donnant l'envie de faire renaître des privileges qu'il prétendait devoir être attachés à ſa charge, il eut à ſoutenir des procès avec une foule de Muſiciens, & ſur-tout avec le Corps des Organiſtes, qui remporterent la victoire ; & Guignon voulant donner une preuve de ſon amour pour les arts, & de ſon déſintéreſſement, ſe démit généreuſement & volontairement de ſa charge de Roi & Maître des Ménétriers.

Par un Edit du mois de Mars 1773, enregiſtré au Parlement le 31 du même mois, le Roi ſupprima cette charge.

CHAPITRE XXIII.

De la Muſique chez les Grecs modernes.

Les Orientaux ont naturellement l'oreille faite pour la Muſique : ils l'aiment dès qu'ils peuvent l'entendre. On ne voit point de Grecs ni de Turcs qui ne s'arrêtent pour écouter une belle voix, ou le chant du Roſſignol.

Miladi Montagut préférait la Muſique Turque à toute autre ; les airs en ſont ſi tendres & ſi touchans, qu'ils font ſur l'ame une impreſſion douce & profonde.

La diviſion de leurs tons étant plus étendue que la nôtre, leur donne des expreſſions que nous n'avons pas, & qui, dans le genre tendre, font un grand effet. Auſſi leurs airs de ſentiment, leurs chants de douleur, pénétrent-ils l'ame, & cauſent-ils l'émotion la plus douce & la plus agréable.

Les Orientaux ont leurs fables comme les anciens Grecs ſur les effets de leur muſique. En voici une rapportée par le Prince Cantimir, dans ſon Hiſtoire Ottomane.

« Sultan Amurat ayant aſſiégé & pris Bagdad, donna ordre d'égorger » trente mille Perſans qui avaient mis bas les armes. Dans le nombre » de ces malheureux, il ſe trouva un Muſicien qui ſupplia l'Officier Turc » de ſuſpendre pour un moment ſa mort, & de lui permettre de parler » à l'Empereur. On le mena en préſence d'Amurat, & on lui demanda ce » qu'il avait à dire :

» Très-ſublime Empereur, dit-il, ne ſouffrez pas qu'un art auſſi ex- » cellent que l'eſt la Muſique, périſſe aujourd'hui avec *Schahculi*. Je n'ai » nul regret à la vie pour la vie même, mais ſeulement pour l'amour de » la Muſique, dont je n'ai pu atteindre encore toutes les profondeurs.

» Laiſſez-moi travailler à me perfectionner dans cet art divin, & ſi je » ſuis aſſez heureux pour arriver au point où j'aſpire, je me croirai mieux » partagé que ſi je partageais votre empire.

» On lui permit de donner un eſſai de ſes talens. Auſſi-tôt il prit un » *Scheſchdar* (*a*), & accompagnant cet inſtrument de ſa voix, il joua » d'un ton ſi tendre, la priſe de Bagdad & le triomphe d'Amurat, que » ce Prince fondit en larmes, & continua d'être attendri auſſi long-tems » que le Muſicien ſe fit entendre.

» L'Empereur, à ſa conſidération, ordonna non-ſeulement qu'on ſau- » vât la vie à ceux qui n'étaient pas encore exécutés, mais de plus qu'on » leur rendit la liberté ».

On trouve dans le voyage de M. Guis, cette obſervation curieuſe de M. le Chevalier *de Saint-Prieſt*, Ambaſſadeur de France à Conſtantinople.

« On ne ſauroit, avec fondement, ſoutenir que les Turcs aient une

(*a*) Eſpece de Pſaltérion qui reſſemble à la Harpe, & qui a ſix cordes de chaque côté.

» Muſique théorique : l'uſage en eſt encore à s'introduire, & preſque ignoré » parmi eux. Ils apprennent uniquement de mémoire les airs qu'ils chan- » tent ou jouent ſur les inſtrumens qu'ils connaiſſent, & d'après des exer- » cices longs & répétés, avec ceux qui ſont parvenus à les compoſer & » à les retenir, pour les enſeigner à d'autres de la même maniere. C'eſt- » là tout ce que ſavent les maîtres & compoſiteurs de muſique turque. » S'il s'en trouve quelqu'un dans le nombre qui ait atteint le talent d'é- » crire la Muſique, il le doit à ſa propre invention : enſorte que la mé- » thode particulière qu'il s'eſt faite, ne ſaurait être entendue que de lui » ſeul, & ne préſente aucunes régles ni principes de convention générale. » Les Muſiciens du Grand-Seigneur, qui ſont réputés les Orphées de » l'Empire, jouent, comme les autres, tous leurs airs par cœur, & les » ont appris de même. Jamais ils n'ont eu de Muſique notée devant eux, » encore moins au moment de l'exécution. Toute leur étude ſe réduit à » répéter de l'un à l'autre leurs pieces de Muſique de nouvelle compo- » ſition, juſqu'à ce que chacun les ait appriſes. Bornés de cette ſorte, » ils jouent tous à-peu-près la même partie : ce qui ne préſente d'autre » harmonie que celle qui peut ſe rencontrer dans la différence des inſ- » trumens ; & il faut convenir que, ſi c'en eſt une, elle ne peut être » ſentie que par ceux qui n'en connaiſſent point d'autre.

» On convient néanmoins que les Turcs ont quelques traités de Mu- » ſique orientale, qu'ils tiennent des Perſans, dans leſquels ſe trouvent » les règles de la compoſition & la manière de l'écrire ; mais le dédain » qu'ils ont généralement pour la culture des ſciences, a laiſſé ces ouvrages » dans un parfait oubli. Cantimir dit, dans ſon hiſtoire, avoir fait un » traité de Muſique qu'il dédia à Achmet II. Si, comme il l'aſſure, on » ſe ſervait alors partout de ſa méthode, il faut qu'elle n'ait pas fait de » grands progrès, puiſqu'elle eſt aujourd'hui totalement abandonnée, & » auſſi peu connue que ſi elle n'eut jamais exiſté.

» Cela n'empêche pas que les Muſiciens, en Turquie, n'exécutent des » pieces de Muſique, & des eſpeces de *concerto* fort longs ; mais il eſt » facile de juger de la difficulté qu'ils ont à les compoſer ſans le ſecours » de la note, & du tems qu'il leur faut pour les apprendre au point de » pouvoir les exécuter enſemble. A peine compte-t-on à Conſtantinople » trois ou quatre de ces Muſiciens qui aient acquis le talent de tranſmettre

» au papier leurs compoſitions, & toujours ſous une méthode différente les » unes des autres. D'où l'on doit conclure avec aſſurance, que les Turcs » n'ont point de Muſique théorique communicative, & qu'ils ne poſſédent » encore, tant pour la voix que pour l'inſtrument, qu'une ſimple routine » adaptée à leur goût. S'il en étoit autrement, les Muſiciens, en Turquie, » s'inſtruiraient dans leur art, par le ſecours des mêmes principes que » ceux qui ſont connus en Europe, & ne ſeroient point aſtraints à une » ſimple étude de mémoire ou d'imitation, qui s'efface à meſure qu'elle » ſe multiplie.

» En un mot, rien ne prouve tant la vérité de ce qu'on vient de dire, » que l'extrême ſurpriſe, ou plutôt l'admiration que témoignent les gens » les plus inſtruits en Turquie, en voyant noter leurs airs par les Euro- » péens qui ſavent la Muſique, & les rendre auſſi-tôt après, ſoit par le » chant, ſoit ſur les inſtrumens. C'eſt pour eux une eſpece de magie, ou » tout au moins un art au-deſſus de leur compréhenſion ».

Nous avons peu de choſes à ajouter à ces réflexions judicieuſes; les difficultés ſont ſi grandes pour avoir quelques détails ſur la Muſique des Turcs & des Grecs modernes, que ſans le voyage auſſi curieux qu'intéreſſant de M. Guys, nous n'aurions pu ſeulement en donner une idée à nos lecteurs.

Après avoir parlé de cette Muſique en général, nous paſſerons à leurs chanſons, & nous en rapporterons quelques-unes originales & traduites.

M. Guys prouve invinciblement que M. Morin s'eſt trompé en aſſurant que depuis quelques ſiecles il n'eſt plus queſtion de chanſons dans la Grece, & qu'il ne leur reſte que des ſoupirs. Voici ce que dit ce ſavant Académicien (*a*).

« Les habitans, aſſujettis par une domination étrangère, y ſont occu- » pés d'autres ſoins que de ceux de la ſymphonie: ils ont pendu, comme » les Juifs, pendant leur captivité, leurs Lyres & leurs Harpes aux ſaules » verds; & de toute la Muſique, il ne leur eſt reſté que des ſoupirs; ou » s'il leur arrive quelquefois d'y entonner quelques Cantiques, ce ne ſont » que de triſtes lamentations, &c. ».

Les Grecs aiment les chanſons plus qu'ils ne les ont jamais aimées.

(*a*) Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres, tome 7, page 325.

L'uſage de chanter à table ſubſiſte toujours chez les Grecs. Jadis ils buvaient chacun à leur tour à la ſanté de leurs maîtreſſes, & ſouvent autant de coups qu'il y avoit de lettres à leur nom ; ils conſervent cet uſage encore aujourd'hui. Enſuite les chanſons commencent par des airs & des paroles graves, deviennent plus libres & plus gaies ; enfin on prend la Lyre & on danſe.

Leurs chanſons reſſemblent parfaitement aux ſcholies des anciens Grecs. Ils ont encore le même goût pour la Muſique, & quelquefois de bons Muſiciens.

Leur Lyre reſſemble à celle qu'Orphée, ſuivant la deſcription de Virgile, tantôt pinçait avec ſes doigts, & tantôt touchait avec un archet d'yvoire (*a*).

La Lyre a toujours été l'inſtrument favori des Grecs, & l'eſt encore : la Guittare leur plaît auſſi. Le Berger joue indifféremment de la Muſette, de la Flûte ou de la Lyre.

Voici quelques-unes de leurs Chanſons modernes.

Texte Grec.

ΑΚΡΟΣΤΙΧΟΝ ΕΙΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙ.

Φ - ῶς τῆ ἡλίε ἔκλαμπρον, λάμψις ὡραιοτάτη,
Ρ - ἰψε καὶ εἰς ζῆ λόγεμε ἀπτὴν καθαροτάτη,
Α - πτῶν μαλιώνσε τὰς ζολὰς ἀκτίνα χῆρυσην μίαν,
Ν - ἀ ἔυρω εἰς τὰ πάθημε καμίαν θεραπείαν ?
Τ - ἀ ζάσανάμε, ἡ πληγὰς, ὁι πόνοι, τὰ κακαμε
Ζ - άλεν με δίδεν πάντοτε θρηνῆν τὰ μάτιαμε.
Ε - λα ὦ φῶσμε, δεῖξεμε ἔλεος θέραπείαν
Σ - τὰ ἀμετραμε τὰ κακᾶ μικρὰν παρηγορίαν ?

(a) *Obloquitur numeris ſeptem diſcrimina vocum*
Jamque eadem digitis, jam pectine pulſat eburno.

Κ - ἄμε,

Κ-ἀμε, ὦ φῶσμυ, ἔλεος, καμε ἕναν (Ιερμάνι) (a);
Ε-ἰς τὰς πληγασμυς τὰς πολλὰς βάλε ἕνα βοτάνι?
Σ-ώνει ἡ ἀπονιάσυ, φθάνει ἡ ἀσπλαχνία.
Α-λήμονον! ἐχάθηκα, δεν εἶναι ἀμαρτία?

CHANSON en Acroſtiche (b).

« Tes beaux yeux, dont les regards ne ſont comparables qu'aux rayons » de l'aſtre du jour, peuvent ſeuls me guérir. Laiſſe donc échapper ſur » moi un ſeul de tes regards; ma vive douleur ſe ſoulage envain par » des torrens de larmes. O ma lumiere! viens, laiſſe-toi attendrir par » l'excès de mes maux, & accorde-moi du moins la plus légere eſpérance. » O ma lumiere! ſois plus ſenſible à la pitié; j'éprouve depuis aſſez long- » tems ta cruauté & ton indifférence. Hélas! malheureux que je ſuis, je » ne vis plus; & n'eſt-ce pas un crime que de me laiſſer mourir? »

AUTRE CHANSON.

Texte.

» Το δενδρον της αγαπης συ, μεφυλλα πιστοσύνης
Ισκιον ελπίδος μὲ δηδεν, αμελυ συφροσύνης
» Πλην τώρα ἐμαράνθικαν τα φυλλα κύποφερνο
Απελπισίας φλογισμόν κάδηκα παραδερνο
» Τον υποσκέσεον κλαδια, τυ μίσυς η ψυχρότης
Εξερανε πανταπασι η εχθρας και η κρυότης
« Κί μόνον ρίζα τυ φυτυ αδήναλην κοπιάζο
Απλα σημεια τον κλαδιον αν εἰν χλορη δυραζο

(a) Mot Turc, qui ſignifie *aide*, *ſecours*.

(b) La premiere lettre de chaque vers dans le texte, forme le nom de celle pour qui la chanſon a été faite: FRANTZESKESA ou *Françoiſe*.

» Φαινεῖε παντος ἔσχασε την ζοΐκην σιοχήνΐης
Καὶ για αὐΐο απεβαλε των φίλλων την ϛοληνΐης
» Αφθαλες ενόμιζα Ίο δενδραυτο με λαθος
Χορις να ενδεχεΐαί Ίο φυλοβολον παθος
» Κε μόλον ΊϚΐ προσφερνα κί καθε θεραπείαν
Δακρυον μϗ ποΐησμαΐα με καθε προθυμίαν
» Πλην μάΐην εκοπίαζα γιαθη δεν εἰχα φθάσῃ
Σΐο ϚαθοϚ ριζαν μοναχήν σΐην οψιν ειχα πιασῃ
» Καὶ εδηχνε ϛα μάθρα μϗ ολο πος θε νάυξήσῃ
Μα ρίζαν ϛαθερότΐΐος δεν ειχεν αποΐΐίσῃ
» Μου' ἀπο Θέσην έρΐος πάλην αναναδώνη
Ισως Ίον προσΐον ίσκιον μϗ ελπηδος ξαναδόσῃ.

« L'amour était pour moi un arbre paré des feuilles toujours vertes de » la fidélité : ſon ombre était l'eſpérance du bonheur que je deſirois.

» Mais tout-à-coup les feuilles ont été deſſéchées par le ſouffle brûlant » du déſeſpoir qui me pourſuit & qui me fait errer.

» Mon eſpérance eſt détruite par la haine, & par les rigueurs qui » attaquent toutes les branches de l'arbre.

» Un faible rejetton qui reſte, n'a plus qu'une fauſſe apparence de » vie & de fraîcheur.

» Les feuilles ſont tombées, parce que la racine ne fourniſſait plus de » ſuc nourricier.

» Vaine illuſion ! Je croyais que cet arbre ne périrait point, que ſes » rameaux verds ne craignaient plus la ſéchereſſe.

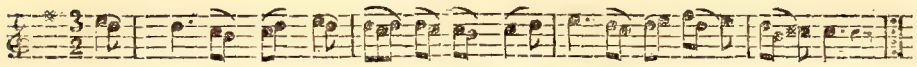
» Dans cette double idée, j'offrais juſqu'à mes larmes pour l'arroſer.

» Il n'était plus tems, & j'ai été encore trompé par la vue du rejetton, » qui n'avait qu'une fauſſe apparence.

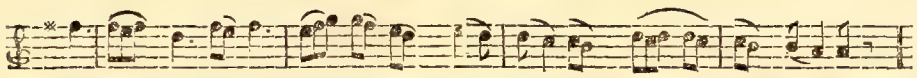
» Lorſque je croyais qu'il allait refleurir, la racine n'avait plus de » force.

» Si l'Amour que j'implore, pouvait en prendre ſoin, je reverrais encore » ces verds rameaux, qui me donneraient & la fraîcheur & l'ombre, » & les premieres douceurs de l'eſpoir que j'ai perdu ».

Premier couplet de cette Chanſon avec la Muſique.



To dhen-dron this A-gha-pis ſou, me-phyl-la pis-to - - ſi - - nis.



Is-kion el-pi-dhos me-dhi-dhen, a - me-trou Sy - - - phro-ſi - nis.

AUTRE CHANSON.

« Homme aveugle & léger, qui crois trouver la ſatisfaction de ton » cœur dans ce qui plaît à tes yeux, qui dans le deſir d'un moment, » places le bonheur de la vie; homme aveugle, ouvre les yeux de ton » ame, & fais un choix digne de ta raiſon. La beauté qui t'enchante » eſt la fleur du matin que tu jettes loin de toi le ſoir, lorſqu'elle eſt » fanée. Sors des jardins de Damas: va chercher dans l'heureuſe Arabie » ces plantes qui, en ſe ſéchant, répandent une odeur encore plus vive » & plus agréable que l'odeur du matin. Le tems qui détruit les fleurs » & la beauté, perfectionne, embellit toujours l'eſprit, la ſageſſe & les » graces ».

AUTRE.

« Je lutte contre l'infortune, plongé dans un abîme de maux, prêts » à m'accabler. Je vis ſur une mer orageuſe prête à m'engloutir. Des » vents impétueux, & qui m'annoncent le naufrage, ſoufflent de tous » côtés, & ſoulevent des ondes effrayantes. La mer eſt couverte de brouil- » lards épais; les tourbillons qui ſe ſuccedent, la font blanchir d'écume. » Je vois s'amonceler des nuages ſombres, qui cachent la lumiere du » jour. Hé quoi! ne ſe préſentera-t il aucun eſpoir de ſalut? Mes yeux

» ne pourront-ils découvrir le rivage? Ne trouverai-je aucune iſſue pour » arriver au port, & jetter l'ancre dans des eaux plus tranquilles? Déſeſ- » péré, je cours à mes voiles pour me ſauver ou me perdre avec elles. » Hélas! leur ſeule réſiſtance à tant d'effets contraires, peut encore me » ſauver ».

CHANSON TURQUE.	*TRADUCTION.*
Félek gher kiamimuzdje dun meſſé, alamumuz ioktur. Biz chli terchiz, anden zéné degnlu kiamumuz ioktur.	Si la roue de la fortune ne tourne pas à mon gré, que m'importe? La philoſophie me conſole & s'empare de tous mes deſirs.
Sarilmak mumtenidur ſinéï ſimini dildaré, Biz ol endichéden dour iz, kuïali khamumuz ioktur.	S'il ne m'eſt pas permis d'approcher de ce corps d'albâtre, de ce tyran des cœurs, pourquoi m'en inquiéter, & me repaître de vaines chiméres?
Saladur alémé, djami beladen zeok al an ghelſun Kimugn kim zeoki var, nouch eileſſun, ibramumuz ioktur.	Que ceux qui trouvent leur plaiſir dans un verre, jouiſſent pleinement, & en buvant à longs traits, de ce genre de félicité. Un pareil bonheur ne ſera jamais le mien.
Safamuz var ezelden badeï achkilé ſermaſtiz. O kaïdi tchekmeziz, kim badeï Gulfamumuz ioktur.	Le nectar des buveurs ne me tente pas. Celui de l'amour fit toujours mes délices.
Kilidi ſabrilé babi viſſalugn fethi mumkindur. Anungn itchun, *Roubis*, olbabté ik damumuz ioktur.	Mais (*a*) *Roubis* ne ſait pas importuner: c'eſt la clef de la patience qui doit lui ouvrir tôt ou tard la porte du triomphe.

(*a*) Chaque Poëte Turc prend un ſurnom, qu'il gliſſe ordinairement dans le dernier diſtique de la chanſon.

AUTRE.

Hitch elem thekmé gheugnul iar ſeni etti iſſé,
Biſé dé ſerméghé bir gheuzleri ahou boulounour.

Gheugnlugn alub, ſeni Gheuz gheuré koïub, guitti iſſé,
Bir ianaghi tazé ghul, duhléri indjou boulounour.

Gam ïémérem chehri iſlamboldé ſerim ſagolſim,
Bize gherdani ſiim bengleri hindou boulounour.

Taghid jéler ſoubh olundjé, oikou ghelmez gheuzimi
Ja ne var ſendé benim bir gulé bak ſagn inzumé?

Keuligniz oldi iſſak, ïa né var bizi uldurédjek?
Hak bilur ki kalmadi ſabré modjalim tché kedjek.

Alignizden, *Abdy*, hunkiaré chikiaïet idedjek
Bou meçel dur, iki deliié bir ouſlou boulounour.

TRADUCTION.

Si la beauté que j'aime m'a abandonné, je m'en conſole, dans l'eſpoir que je trouverai bien à fixer quelques yeux de Gazelle.

Si l'infidelle, en me quittant, enleve mon cœur, ne trouverai-je pas une autre maîtreſſe au teint de roſes, aux dents de perles?

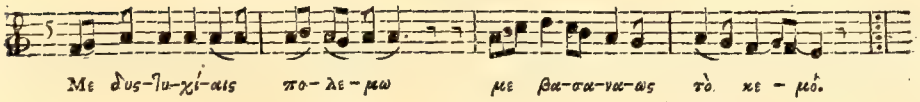
Point de chagrin, & vive Conſtantinople, où je ſaurai bien découvrir un beau cou d'albâtre, avec des ſignes de Mauritanie.

Malgré ces réſolutions, je paſſe les nuits ſans fermer les yeux, ni goûter le moindre ſommeil. Ingrate! Pourquoi ne pas m'accorder un ſimple ſourire?

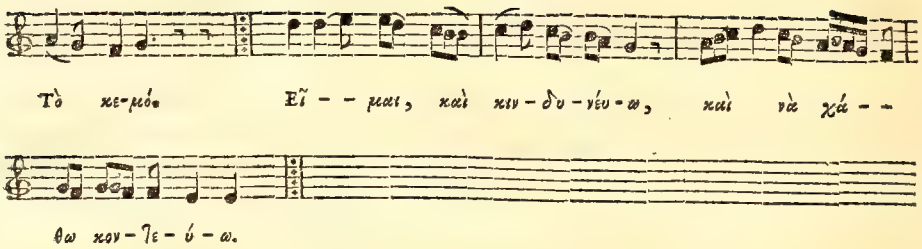
Si je ſuis devenu ton eſclave, pourquoi veux-tu me donner la mort? Ne vois-tu pas qu'il ne m'eſt plus poſſible de réſiſter à tes rigueurs?

Abdy ſera forcé d'en porter ſes plaintes au Monarque. Tu ſais le proverbe, qui dit: qu'il faut bien qu'il ſe trouve un ſage, pour faire la paix entre deux fous, qui ne peuvent s'accorder.

CHANSON GRECQUE.



A la répétition de cette premiere partie, il faut laiſſer cette derniere meſure, & jouer en ſa place la ſuivante.



Il eſt à remarquer que cette Muſique eſt à cinq tems, meſure qui n'eſt pas employée chez nous, & n'eſt pas propre à marquer la cadence.

CHANSON TURQUE.

Adreſſée à la Sultane, fille aînée du Sultan Achmet III, par Ibrahim Baſſa, Favori du Sultan, & l'Epoux de la Sultane.

Premier Couplet.

1er vers. Le Roſſignol voltige maintenant dans les vignes; ſa paſſion eſt de chercher les roſes (*a*).

2 J'ai été admirer la beauté des vignes; la douceur de vos charmes a ravi mon cœur.

3 Vos yeux ſont noirs & aimables; mais auſſi vifs & dédaigneux que ceux d'un cerf.

II.

1 La poſſeſſion deſirée eſt différée de jour en jour : le cruel Sultan Achmet me défend (*b*) de voir ces joues plus vermeilles que les roſes.

(*a*) Les amours des Roſſignols avec les Roſes, eſt une fable Arabe, auſſi connue en Turquie, qu'Ovide parmi nous.

(*b*) Quoique marié avec la Sultane, il n'étoit pas encore permis à Ibrahim de la voir ſans témoins.

2 Je n'oſe vous dérober un baiſer : la douceur de vos charmes a ravi mon ame.

3 Vos yeux ſont noirs & aimables, mais auſſi vifs & dédaigneux que ceux d'un cerf.

III.

1 Ces vers ſont les interpretes des ſoupirs du malheureux Ibrahim. Un dard ſorti de vos yeux m'a percé l'ame.

2 Ah ! quand arrivera l'heure où je pourrai vous poſſéder ? Dois-je attendre encore long-tems ? La douceur de vos charmes a ravi mon ame.

3 Ah, Sultane ! yeux de cerf ! ange parmi les anges ! Je deſire, & ce deſir n'eſt point rempli. Goûtez-vous du plaiſir à me déchirer le cœur ?

IV.

1 Mes cris s'élevent juſqu'aux cieux. Le ſommeil ne peut plus fermer mes yeux. Tourne-toi vers moi, ma Sultane, afin que je contemple ta beauté.

2 Adieu, je deſcends au tombeau : ſi vous m'appellez, je reviens. Mon cœur eſt auſſi inflammable que le ſouffre : un ſeul de vos regards l'embrâſera.

3 Couronne de ma vie ! brillante lumiere de mes yeux ! ma Sultane ! ma princeſſe ! Je frotte la terre avec ma face ; je me noye dans l'amertume de mes larmes : mes ſens s'égarent. Ne prendrez-vous point pitié de moi ? N'obtiendrai-je pas même un regard de vous ?

On voit combien la langue Turque eſt plus laconique que la nôtre, & par conſéquent doit être plus expreſſive. Il nous faut une périphraſe de ſix lignes pour rendre un ſeul vers ; quelquefois il faut deux ou trois vers français pour rendre un ſeul mot Turc.

CHAPITRE XXIV.

Sur les Pierres ſonores de la Chine.

Les Pierres ſonores ont été de ſiecle en ſiecle un des inſtrumens de Muſique les plus eſtimés en Chine.

Les *King*, qui ſont les plus anciens & les plus précieux monumens de cet Empire, parlent de cet inſtrument : on peut voir à ce ſujet le livre curieux de *Tchin-tſée* ſur la Muſique.

Il eſt difficile de ſavoir ſi la colonie qui vint en Chine y porta l'idée d'un inſtrument de Muſique fait de pierre, ou ſi les pierres ſonores qu'elle y trouva, la conduiſirent à cette belle & curieuſe invention.

Un vieux Commentaire du *Chou-king*, dit que les anciens ayant remarqué que le courant de l'eau faiſait réſonner quelques pierres du rivage, en ſe briſant contr'elles, en détacherent quelques-unes, & que charmés du beau ſon qu'elles rendaient, ils en firent des *King*.

Le *Chi-pen* prétend que *Vou-kiu*, qui vivait du tems d'Yao, (le fondateur de l'Empire de la Chine) inventa le *King*. Le *Yo-lou*, ou Chronologie de la Muſique, dit qu'on ignore quel en a été le premier inventeur. Lequel croire des deux ?

Ce qui n'eſt pas douteux, c'eſt que le *King* était chez les anciens un des inſtrumens dont on faiſait le plus de cas. C'était l'inſtrument dominant dans les ſacrifices au *Tien*, dans les cérémonies aux ancêtres, & dans les repas des vieillards. Dans le *Ti-ni*, il eſt nommé *Kouan-king*, le *King de l'Etat*.

On appelle *Pierres ſonores*, des pierres qui, après le choc d'un corps dur, rendent des ſons diſtincts, comparables entr'eux, & de quelque durée.

La différence de pierre ſonore à pierre ſonore eſt très-grande pour la beauté, la force & la durée du ſon; & ce qui eſt ſingulier, c'eſt qu'on ne ſaurait la déterminer pour les divers degrés de dureté, peſanteur, fineſſe de grain, &c. Il y a des pierres très-dures qui ſont très-ſonores,

&

& d'autres qui ſont tendres, donnent d'auſſi beaux ſons. Quelques-unes, quoique très-peſantes, rendent un ſon très-doux & très-harmonieux; & on en trouve qui, quoiqu'auſſi légeres que la pierre ponce, en rendent d'auſſi agréables.

Une choſe fort curieuſe ſeroit de pouvoir comparer les Pierres de *King* antiques, à celle de nos jours, mais les plus anciens *king* qu'a maintenant l'Empereur, ſont tout au plus du dixieme ſiecle.

La Pierre nommée *yu* eſt la plus belle, la plus précieuſe, & la plus renommée des pierres ſonores.

Lorſque *Tching-ty* monta ſur le trône (trente-ſept ans avant J. C.), il regarda comme une époque glorieuſe à ſon regne, qu'on eût trouvé ſeize *king* anciens au bord d'une riviere, & tous de *yu*. Les plus grandes que l'on trouve aujourd'hui, ont deux pieds & demi à trois pieds, ſur un pied huit à dix pouces de large.

On remarque cinq choſes dans l'*yu* ſonore (que nous croyons un caillou *métallifié* & *cryſtaliſé*) ſavoir: la dureté, la peſanteur, la couleur, le grain & le ſon. La couleur la plus eſtimée eſt le *blanc* de petit-lait d'une ſeule teinte; puis le *bleu clair*, le *bleu céleſte*, le *bleu d'indigo*, le *citron*, l'*orangé*, le *rouge de bois d'inde*, le *verd pâle*, le *verd d'eau*, le *verd foncé*, le *gris de cendre*, &c. Les Chinois font plus de cas de celui qui eſt d'une ſeule couleur, ſans nuance ni dégradation, à moins qu'il ne ſoit marbré agréablement de cinq couleurs.

Il y avoit douze de ces *king* ſuſpendus derriere & devant l'appartement de l'Empereur; & c'étoit en frappant deſſus qu'on l'éveilloit à la pointe du jour.

Seconde Pierre.

Le *Nieou-yeou-che*, ou *Pierre graiſſe de Bœuf*, eſt la ſeconde eſpece de Pierres ſonores.

Elle n'a ni la dureté, ni la peſanteur, ni la douceur du ſon du *yu*. Les Pierres jaunes de cette eſpece ſont les plus eſtimées; il faut qu'elles ſoient d'une ſeule teinte, ſans nuances ni dégradations.

Il ſerait curieux d'examiner pourquoi le centre de cette Pierre eſt plus travaillé & plus fini, plus compact & plus foncé que le reſte.

Le *yu* donne du feu au briquet, le *Nieou-yeou-che* n'en donne point.

Troiſieme Pierre.

La troiſieme eſpece de Pierres ſonores nommée *Hiang-che*, *Pierre noire*, rend un ſon ſi métallique, qu'on la prend d'abord pour une compoſition. On en voit de noires, de grisâtres, de verdâtres unies, & d'autres marbrées de blanc. Les plus noires ſont les plus ſonores. Elles paraiſſent être d'une eſpece d'albâtre noirci, & changées par les eaux dont elles ont été pénétrées.

Quatrieme Pierre.

La quatrieme eſpece de Pierres ſonores reſſemble au marbre par les nuances qui ſont griſes, noires, & blanc ſale, ſur un fond blanc de lait : Celles que nous avons vues avaient des taches tranſparentes, qui ſont une vitrification commencée, & tiennent le milieu entre le talc & le cryſtal. Voilà peut-être pourquoi les frémiſſemens s'interrompent, & ſont moins longs.

Il y a probablement bien d'autres Pierres ſonores en Chine, mais nous ne les connaiſſons pas.

Pluſieurs pétrifications de Tartarie, Pierres colorées & autres, rendent auſſi un ſon fort diſtinct, & accompagné de frémiſſemens, quand elles ſont taillées en longues plaques ou creuſées en vaſes profonds.

Il ſeroit bon d'examiner pourquoi les Pierres de l'Orient ont cette qualité, qu'il ne paraît pas qu'on ait encore obſervée à celles d'Europe. Les Chinois prétendent qu'elle leur eſt imprimée par les eaux qui les rempliſſent de particules métalliques, ou qui les cryſtalliſent.

L'Empereur *Yong-lo*, de la derniere dynaſtie, obſerve dans ſes réflexions philoſophiques, que le *King* eſt le plus difficile de tous les inſtrumens à accorder avec les autres, ce qui doit s'entendre de cette maniere, c'eſt qu'il faut que tous les autres ſe mettent à ſon ton ; mais auſſi il eſt admirable, ſelon lui, pour lier & fondre les ſons enſemble : voilà pourquoi les anciens comparaient le ſage au *King*.

On trouve auſſi dans les réflexions de ce grand Prince des choſes curieuſes ; 1°. ſur le chant des oiſeaux, qui plaît toujours lorſque c'eſt celui que la nature leur a appris, au lieu que celui que l'art leur enſeigne,

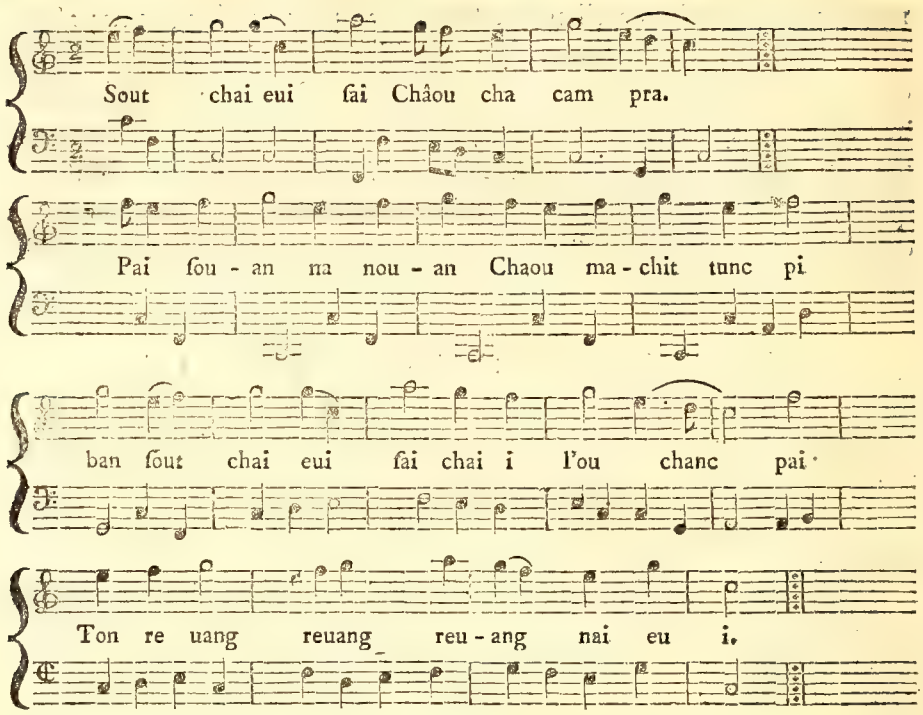
ne plaît qu'à certaines oreilles, & ſouvent ne plaît pas long-tems; 2°. ſur le défaut qu'ont les Muſiques bien travaillées, de n'être faites que pour des oreilles ſavantes, & d'ennuyer les autres; 3°. ſur la difficulté de faire une Muſique qui ſoit également agréable à tous les âges, tous les ſexes, tous les génies, & tous les caracteres; 4°. ſur les différentes Muſiques qu'avaient les anciens, ſelon les ſaiſons, les cérémonies, les fêtes & les circonſtances; 5°. ſur ce qu'une Muſique complette devroit être compoſée de tous les corps ſonores, bois, métal, pierre, &c.

MUSIQUE DES SIAMOIS.

Quoiqu'un peu mélancolique, ce peuple aime aſſez la joie; ſouvent il fait des courſes ſur la riviere, & les rend fort agréables par des concerts de voix, d'inſtrumens, & des battemens de main qu'il fait en cadence.

Celui de tous les inſtrumens Siamois qui peut plaire davantage, rend un ſon à-peu-près ſemblable à celui que rendraient ici deux violons d'un parfait accord que l'on toucheroit en même tems. Mais il n'y a rien de plus déſagréable que le diminutif de cet inſtrument, qui eſt une eſpece de violon à trois cordes de fil d'archal.

Leurs trompettes de cuivre reſſemblent aſſez, par le ſon qu'elles rendent, aux cornets dont nos payſans ſe ſervent pour appeller leurs vaches. Leurs flûtes ne ſont gueres plus douces; ils ſont d'ailleurs un carillon avec de petites clochettes, qui réjouit aſſez quand il ne ſe mêle point au ſon de leur tambour d'airain, qui déſole ceux qui n'y ſont point accoutumés. Ils ont auſſi un tambour de terre qui ne fait pas tant de bruit: c'eſt un pot de terre bien cuite, qui a une gueule longue & fort étroite, mais qui n'a point de fond: ils le couvrent d'une peau de buffle, & le battent avec la main, de telle maniere qu'il leur ſert ordinairement de baſſe dans leurs concerts. Ils n'ont pas la voix déſagréable, & on ſerait aſſez ſatisfait ſi on pouvait leur entendre chanter la chanſon ſuivante.



Supplément au Chapitre XX de la Muſique des Arabes.

Le tableau ſuivant, ſur la Muſique des Arabes, nous a été communiqué par M. le *Baron de Tott*, connu par ſes talens en pluſieurs genres, & par les profondes connaiſſances qu'il a ſur tout ce qui concerne les Orientaux.

Nous ne ſommes point ſurpris que l'échelle de la Muſique Arabe ne ſoit pas la même que celle des Européens, diviſée par demi-tons égaux entr'eux, puiſque cette diviſion eſt démontrée fauſſe dans pluſieurs endroits de notre ouvrage; mais en la comparant avec la nouvelle échelle que nous avons indiquée, & que nous avons démontré devoir être la ſeule véritable, nous y trouvons quelque rapport avec celle-ci, ſans comprendre néanmoins ſur quelles proportions les Arabes ont pu ſe fonder pour établir leur échelle. Nous allons la comparer avec l'échelle par demi-tons égaux, & celle que nous donnons comme la véritable.

Échelle Arabe.	*Échelle Européene par demi-tons égaux.*	*Échelle véritable.*
RASD	ut	ut
nim zergoula		re ♭
zergoula	ut ♯ & re ♭	ut ♯
tik zergoula		
DOUGA	re	re
nim kourdi		mi ♭
kourdi	re ♯ & mi ♭	re ♯
SEIGA		mi
nim pouſſalek	mi	fa ♭
pouſſalek		mi ♯
CHARGA	fa	fa
arba		ſol ♭
hegeas	fa ♯ & ſol ♭	fa ♯
tik hegeas		
NAOUA	ſol	ſol
nim heuſſar		la ♭
heuſſar	ſol ♯ & la ♭	ſol ♯
tik heuſſar		
HUSSEININ	la	la
nim ageam		ſi ♭
ageam	la ♯ & ſi ♭	la ♯
AOUCH		ſi
nim neuft	ſi	ut ♭
neuft		ſi ♯
MAOUR	ut	ut

En comparant leur diviſion avec la nôtre, nous y trouvons trois ſons de plus, par conſéquent elles ne peuvent avoir le même principe.

En la comparant avec la diviſion par demi-tons égaux, nous y trouvons un rapport évident.

Échelle Arabe.		*Intervalles.* (Quarts de Tons.)	*Échelle Européene.*		*Intervalles.* (Demi-tons.)
De raſd	à douga.	. . 4	d'*ut*	à *re*.	. . . 2
De douga	à nimp ouſſalek.	. . 4 . . .	de *re*	à *mi*.	. . . 2
De nim pouſſalek	à charga.	. . 2 . . .	de *mi*	à *fa*.	. . . 1
De charga	à naoua.	. . 4 . . .	de *fa*	à *ſol*.	. . . 2
De naoua	à huſſeinin. . .	. . 4 . . .	de *ſol*	à *la*.	. . . 2
De huſſeinin	à nim neuft. . .	. . 4 . . .	de *la*	à *ſi*.	. . . 2
De nim neuft	à maour.	. . 2	de *ſi*	à *ut*.	. . . 1
Étendue de l'Octave.		24	Étendue de l'Octave.		12

On voit qu'ils diviſent en quatre, ce que les Européens diviſent en deux, & que par conſéquent ils ſe trompent auſſi groſſiérement que ceux qui ſuivent le ſyſtême des demi-tons égaux.

Mais ce qu'il nous eſt impoſſible de comprendre, c'eſt qu'ayant leur échelle diviſée en ſept notes principales, comme la nôtre, ils ne faſſent pas leurs repos, comme nous faiſons les nôtres.

Notes Arabes.	*Intervalles.*	*Notes Européenes.*	*Intervalles.*
Rasd.....	.....	..... ut	
	 4		 2
Douga.....	.....	..... re	
	 3		 2
Seiga.....			
.....	.....	..... mi	
	 3		 1
Charga.....	.....	..... fa	
	 4		 2
Naoua.....	.....	..... sol	
	 4		 2
Husseinin...	.....	..... la	
	 3		 2
Aouch.....			
.....	.....	..... si	
	 3		 1
Maour.....	.....	..... ut	
	24		12

Il nous paraît que ce syſtême a quelqu'analogie avec le syſtême enharmonique des Grecs, mais nous avouons que nous n'entendons rien, & que nous desirons de jamais ne rien entendre à des syſtêmes fondés sur des quarts de ton (*a*).

(*a*) Voyez le *Mémoire* de M. l'Abbé Rouſſier, page 202, touchant l'enharmonique des Grecs. Quant à notre genre enharmonique, qui n'eſt qu'une mauvaiſe imitation de celui des Grecs, le même auteur remarque dans ſon *Harmonie pratique*, que ce genre n'eſt fondé que ſur l'imperfection & l'état de barbarie où ſont encore nos inſtrumens à touches, qui, de deux ſons très-différens, veulent n'en faire qu'un. « Abſurdité, ajoute-» t-il, à laquelle les Muſiciens auroient bien dû renoncer depuis long-temps, pour ne » pas entretenir les Facteurs d'inſtrumens dans une erreur dont certainement ils ne ſont » pas comptables, n'étant pas obligés d'être Muſiciens, encore moins d'en ſavoir plus » à cet égard que les Muſiciens ». *Avertiſſement*, pag. 10 & 11.

CHAPITRE XXV.

De la Poéſie Lyrique des MORLAQUES *& de leur Muſique.*

LES Morlaques ſont un peuple voiſin de la *Dalmatie*, habitant une partie de l'ancienne Illyrie, & qui a la réputation d'être féroce, inhumain, ſtupide, & capable de commettre tous les crimes. M. l'Abbé *Fortis*, à qui nous devons les détails que nous allons donner ſur la Muſique de ce peuple, nous aſſure que jamais réputation ne fut moins méritée que celle-là, & qu'il en a reçu le meilleur accueil.

Ils doivent leur origine aux *Slaves*, dont les différentes tribus, ſous le nom de *Scythes*, de *Gêtes*, de *Goths*, de *Huns*, de *Croates*, d'*Avares*, de *Vandales*, ont inondé les Provinces Romaines du tems de la décadence de l'Empire.

Au commencement du treizième ſiecle, les Tartares chaſſérent *Bela IV*, Roi de Hongrie, qui ſe réfugia dans les îles de la Dalmatie. Il eſt probable que pluſieurs familles de ce peuple s'y fixèrent alors, & telle eſt l'origine que l'on donne aux *Morlaques*.

C'eſt dans les aſſemblées champêtres qui ſe tiennent à l'ordinaire dans les maiſons où il y a pluſieurs filles, que ſe perpétue le ſouvenir des anciennes hiſtoires de la nation. Il s'y trouve toujours un chanteur qui accompagne ſa voix, d'un inſtrument, appellé *Guzla*, monté d'une ſeule corde, compoſée de pluſieurs crins de cheval entortillés.

Cet homme ſe fait entendre en répétant les vieilles *Piſmé* ou chanſons.

Leur chant héroïque eſt extrêmement lugubre & monotone. Ils chantent un peu du nez, ce qui s'accorde aſſez avec le ſon de leur inſtrument.

Les vers des plus anciennes chanſons, conſervées par tradition, ſont de dix ſyllabes & ſans rime.

Leur poéſie abonde en expreſſions fortes & énergiques. Mais on y apperçoit à peine quelques lueurs d'imagination : elles font cependant une impreſſion ſinguliere ſur l'ame des auditeurs. M. l'Abbé *Fortis* en a vu ſoupirer & pleurer à des paſſages qui ne l'affectaient point du tout.

La

La ſimplicité & le déſordre qu'on trouve réunis dans les poéſies de nos *Troubadours*, forment auſſi le caractere diſtinctif des contes poétiques des *Morlaques*. Il s'en trouve néanmoins dont le plan eſt aſſez régulier : mais l'auditeur eſt toujours obligé de ſuppléer au défaut des détails néceſſaires à la préciſion.

La langue *Morlaque* (probablement la même que l'ancien *Illyrien*), eſt celle que parlaient les *Slaves de la mer Noire*. Lorſqu'Ovide fut exilé chez eux, ce Poëte ſi célebre ne dédaigna pas de faire des vers dans leur idiôme, & y réuſſit juſqu'à cauſer l'admiration de ces Sauvages. Cependant il parut ſe repentir d'avoir profané ainſi les Muſes Romaines.

Ah! pudet, & Getico ſcripſi ſermone libellum :
Structaque ſunt noſtris barbara verba modis.
Et placui (gratare mihi) cœpique Poëtæ
Inter inhumanos nomen habere Getas.

De Ponto, IV, ep. 13.

Quand un Morlaque voyage par les montagnes déſertes, il chante, principalement de nuit, les hauts faits des anciens *Rois & Barons Slaves*, ou quelqu'aventure tragique.

S'il arrive qu'un autre voyageur marche en même tems ſur la cime d'une montagne voiſine, ce dernier répéte le verſet chanté par le premier ; & cette alternative de chant continue auſſi long-tems que les chanteurs peuvent s'entendre.

Les *Morlaques* ne ſont pas réduits à répéter uniquement les anciennes compoſitions, ils on tbeaucoup de chanteurs qui, après avoir chanté quelques morceaux antiques, en s'accompagnant de la *Guzla*, finiſſent par des vers compoſés ſur le champ, ainſi que les improviſateurs d'Italie.

Outre la *Guzla*, ils ont encore la *Muſette*, le *Flageolet*, & un *Chalumeau* de pluſieurs roſeaux.

Les chanſons nationales, conſervées par tradition, contribuent beaucoup à maintenir les anciennes coutumes. De-là vient que leurs cérémonies, leurs jeux & leurs danſes tirent leur origine des tems les plus reculés. Ils danſent au ſon de la voix ou de la Muſette.

Nous allons donner un de leurs petits poëmes ou chanſons, accompagné d'une traduction faite par M. l'Abbé *Fortis*. Cet eſſai ſuffira pour donner

une idée de leur poéſie : nous aurions bien deſiré y joindre auſſi la Muſique, mais nous n'avons pas pu nous la procurer.

Argument d'un petit Poëme Illyrien.

« *Aſan*, Capitaine Turc, eſt bleſſé dans un combat, & ſa bleſſure le » met hors d'état de retourner dans ſa maiſon. Sa mere & ſa ſœur vont » le viſiter dans le camp ; mais ſa femme, retenue par une pudeur incon- » cevable, n'oſe pas y aller auſſi pour voir ſon mari. *Aſan* prend cette déli- » cateſſe pour un défaut de ſentiment de la part de ſa femme, s'en » fâche, & dans le premier mouvement de colere, lui envoie une lettre » de répudiation.

» On arrache cette tendre épouſe & mere à cinq créatures touchantes, » à ſes enfans, dont le dernier eſt encore au berceau.

» A peine revenue dans la maiſon de ſon pere, les principaux Seigneurs » du voiſinage demandent ſa main. Son frere, le *Beg Pintorovich* l'ac- » corde au *Cadi*, malgré les prieres de ſa ſœur déſolée, qui aimait » toujours ſon premier époux & ſes enfans avec la plus vive tendreſſe. » Le cortege nuptial paſſe devant la maiſon d'*Aſan*, qui, guéri de ſes bleſ- » ſures, & revenu chez lui, ſe repentait vivement de ſon divorce. Con- » naiſſant parfaitement le cœur de celle qui avoit été ſon épouſe, il » envoie à ſa rencontre deux de ſes enfans, auxquels elle fait des pré- » ſens qu'elle avoit préparés pour eux. Alors *Aſan* lui-même fait en- » tendre ſa voix en rappellant ſes enfans, & en ſe plaignant de l'inſen- » ſibilité de leur mere. Ce reproche, le départ des enfans, la perte » d'un mari qu'elle aimait autant qu'elle en était aimée, cauſent une ſi » grande révolution dans l'ame de cette malheureuſe épouſe, qu'elle » tombe morte ſubitement, ſans proférer une parole ».

CHANSON

Sur la mort de l'illuſtre Epouſe d'ASAN-AGA.

Sto ſe bjeli u gorje Zelenoi?
Al-ſu ſnjezi, al-ſu Labutove?

Quelle blancheur brille dans ces forêts vertes ? Sont-ce des neiges, ou des cygnes ?

Da-ſu ſnjezi vech-bi okopnuli;
Labutove vech-bi poletjeli.
Ni-ſu ſnjezi, nit-ſu Labutove;
Nego ſciator Aghie Aſan-Aghe.
On bolu-je u ranami gliutimi.
Oblaziga mater, i Seſtriza;
A Gliubovza od ſtida ne mogla.

Les neiges ſeroient fondues aujourd'hui, & les cygnes ſe ſeroient envolés. Ce ne ſont ni des neiges ni des cygnes, mais les tentes du guerrier Aſan-Aga. Il y demeure bleſſé & ſe plaignant amérement. Sa mere & ſa ſœur ſont allées le viſiter : ſon épouſe ſeroit venue auſſi, mais la pudeur la retient.

Kad-li-mu-je ranam' boglie bîlo,
Ter poruça vjernoi Gliubi ſvojoi:
Ne çekai-me u dworu bjelomu,
Ni u dworu, ni u rodu momu.
Kad Kaduna rjeci razumjela,
Joſc-je jadna u toi misli ſtala.
Jeka ſtade kogna oko dwora:
J pobjexe Aſan-Aghiniza
Da vrât lomi kule niz penxere.
Za gnom terçu dve chiere djevoike:
Vrati-nam-ſe, mila majko naſcia:
Ni-je ovo babo Aſan-Ago
Vech daixa Pintorovich Bexe.

Quand la douleur de ſes bleſſures s'appaiſa, il manda à ſa femme fidelle: « Ne » m'attends pas ni dans ma maiſon blanche, ni dans ma cour, ni parmi mes » parens ». En recevant ces dures paroles, cette malheureuſe reſte triſte & affligée. Dans la maiſon de ſon époux, elle entend les pas des chevaux, & déſeſpérée elle court ſur une tour pour finir ſes jours en ſe jettant par les fenêtres. Ses deux filles épouvantées, ſuivent ſes pas incertains, en lui criant: Ah, chere mere, ah! ne fuis pas: ces chevaux, ne ſont pas ceux de notre pere *Aſan*; c'eſt ton frere, le Beg *Pintorovich* qui vient te voir.

J vratiſe Aſan Aghiniza,
Ter ſe vjeſcia bratu oko vrâta.
Da! moi brate, welike ſramote!
Gdi-me ſaglie od petero dize!
Bexe muçi: ne govori niſta.
Vech-ſe mâſcia u xepe ſvione,
J vadi-gnoi Kgnigu oproshienja,
Da uzimglie podpunno viençanje,
Da gre s'gnime majci u Zatraghe.
Kad Kaduna Kgnigu prouçila,
Dva-je ſina u çelo gliubila,
A due chiere u rumena liza:
A s'malahnim u beſicje ſinkom
Odjeliti nikako ne mogla.
Vech-je brataz za ruke uzeo,
J jedva-je ſinkom raztavio:
Ter-je mechie K'ſebi na Kogniza,
S'gnome grede u dworu bjelomu.

A ces voix l'épouſe d'*Aſan* tourne ſes pas, & courant les bras étendus vers ſon frere, elle lui dit: « Ah mon frere! vois » ma honte extrême! il me répudie, moi » qui lui ai donné cinq enfans! » Le Beg ſe tait & ne répond rien: mais il tire d'une bourſe de ſoie vermeille, une feuille de papier, qui permet à ſa ſœur de ſe couronner pour un nouveau mari, après qu'elle ſera retournée dans la maiſon de ſes peres. La dame affligée voyant ce triſte écrit, baiſe le front de ſes fils & les joues de roſe de ſes deux filles. Mais elle ne peut pas ſe ſéparer de l'enfant au berceau. Le ſévere Beg l'en arrache, l'entraîne avec force, la met à cheval, & la ramene dans la maiſon paternelle.

U rodu-je malo vrjeme ſtâla,
Malo vrjeme, ne nedjegliu dana,
Dobra Kada, i od roda dobra,
Dobru Kadu proſe ſa ſvi ſtrana;
Da majvechie Imoski Kadia.
Kaduna-ſe bratù ſvomu moli:
» Ai, tako te ne xelila bratzo!
» Ne moi mene davat za nikoga,
» Da ne puza jadno ſerze moje
» Gledajuchi ſirotize ſvoje ».

Peu de tems après ſon arrivée, le peu de tems de ſept jours à peine écoulé, de toute part on demande en mariage la jeune & charmante veuve, iſſue d'un ſang illuſtre. Parmi les nobles prétendants ſe diſtingue le kadi d'*Imoski*. D'une voix plaintive elle dit alors à ſon frere: « ne me donne pas à un » autre mari, mon cher frere: mon cœur » ſe briſeroit dans ma poitrine, ſi je re- » voyois mes enfans abandonnés ».

Ali Bexe ne hajaſce niſta,
Vech-gnu daje Imoskomu Kadii
Joſc Kaduna bratu-ſe mogliaſce,
Da gnoi piſce liſtak bjele Knighe
Da-je ſaglie Imoskomu Kadii.
« Djevoika te liepo poz dravgliaſce,
» A u Kgnizi liepo te mogliaſce,
» Kad pokupiſc Goſpodu Svatove
» Dugh podkliuvaz noſi na djevoiku;
» Kadà bude Aghi mimo dwora,
» Neg-ne vidi ſirotize ſvoje ».

Le *Beg* ne fait point d'attention à ſes prieres, & s'obſtine à la donner au *Kadi* d'*Imoski*. Alors elle le prie de nouveau: puiſque tu veux abſolument me marier, envois au moins une lettre en mon nom au Kadi, & dis-lui: la jeune veuve te ſalue, & te prie par cet écrit, que quand tu viendras la chercher, accompagné des ſeigneurs *Svati*, de lui apporter un voile, avec lequel elle puiſſe ſe couvrir, afin qu'en paſſant devant la maiſon d'*Aſan*, elle ne voie pas ſes enfans orphelins.

Kad Kadii bjela Kgniga doge
Goſpodu-je Svate pokupio.
Svate Kuppi grede po djevoiku.
Dobro Svati dosli do djevoike,
I Zdravo-ſe povratili s'gnome.

Après avoir reçu la lettre, le *Kadi* aſſemble ſur le champ les ſeigneurs *Svati* pour aller chercher ſon épouſe, & pour lui porter le long voile qu'elle demande. Les *Svati* arrivent heureuſement à la maiſon de l'épouſe, & la conduiſent avec le même bonheur vers la demeure de ſon époux.

A kad bili Aghi mimo dvora,
Dve-je chierze s'penxere gledaju,
A dva ſina prid-gnu izhogiaju,
Tere ſvajoi majçi govoriaju.
« Vrati-nam ſe, mila majko naſcïa,
» Da mi tebe uxinati damo ».

Arrivée, chemin faiſant, devant la maiſon d'*Aſan*, ſes deux filles la voient d'un balcon, & ſes deux fils courent à ſa rencontre, en criant: « chere mere reſte » avec nous; prends chez nous des rafraî- » chiſſemens ».

Kad to çula Aſan-Aghiniza,
Stariſcini Svatov govorila:
« Bogom, brate Svatov Stariſcina,

La triſte veuve d'*Aſan*, entendant les cris de ſes enfans, ſe tourne vers le premier *Svati*: « Pour l'amour de Dieu,

» Uſtavimi Kogne uza dvora ;
» Da davujem ſirotize moje ».
Uſtauiſe Kogne uza dvora.
Svoje dizu liepo darovala.
Svakom' sinku nozve pozlachene,
Svakoi chieri çohu da pogliane.
A malomu u beſicje ſinku
Gnemu ſaglie uboske hagline.

» cher & vénérable, arrête les chevaux
» près de cette maiſon, afin que je donne
» à ces orphelins quelque gage de ma
» tendreſſe ». Les chevaux s'arrêtent devant la porte, elle deſcend & offre des préſens à ſes enfans : elle donne aux fils des brodequins d'or, & de beaux voiles aux filles. Au petit innocent, qui couche dans le berceau, elle envoie une robe.

A to gleda Junak Aſan-Ago ;
Ter dozivglie do dva ſina ſvoja :
« Hodte amo, ſirotize moje,
» Kad-ſe nechie milovati na vas
» Majko vaſciâ, ſerza argiaskoga ».

Aſan voyant de loin cette ſcene, rappelle ſes fils : « revenez à moi, mes enfans ; laiſſez cette cruelle mere, qui a un cœur d'airain, & qui ne reſſent plus pour vous aucune pitié ».

Kad to çula Aſan Aghiniza,
Bjelim liçem u Zemgliu udarila ;
U put-ſe-je s'duſcjom raztavila
Od xaloſti gledajuch ſirota.

Entendant ces paroles, cette affligée veuve pâlit & tombe par terre. Son ame quitte ſon corps au moment qu'elle voit partir ſes enfans.

Fin du ſecond Livre, & du Tome premier.

PARTIES SEPAREES

DES CHANSONS

A 4 Parties

BASSE

BASSE.

Allegretto

N.° 1.

Ha! belle Blonde au corps si gent, au corps si - gent, Per - le du

mon - de que j'ai - me tant, ha! belle Blonde au

corps si - gent, au corps si gent Per le du monde que j'ai - me tant;

D'u - ne chose ai bien grand de - sir, c'est un doux

bai - ser vous tol - - lir, d'une chose ai

grand de - sir, d'une chose ai grand de - -

- sir, c'est un doux bai - ser vous - - - - - tol

- lir, c'est un doux bai - ser vous - tol - - lir

si par for - tune courou ce - riés, cent fois pour une

le vous ren - drois volon - tiers, si par for - tu ne cou -

- rouce - riés, cent fois pour une, cent fois pour une le vous ren -

- drois volon - tiers, le vous ren - drois volon - tiers.

Andante

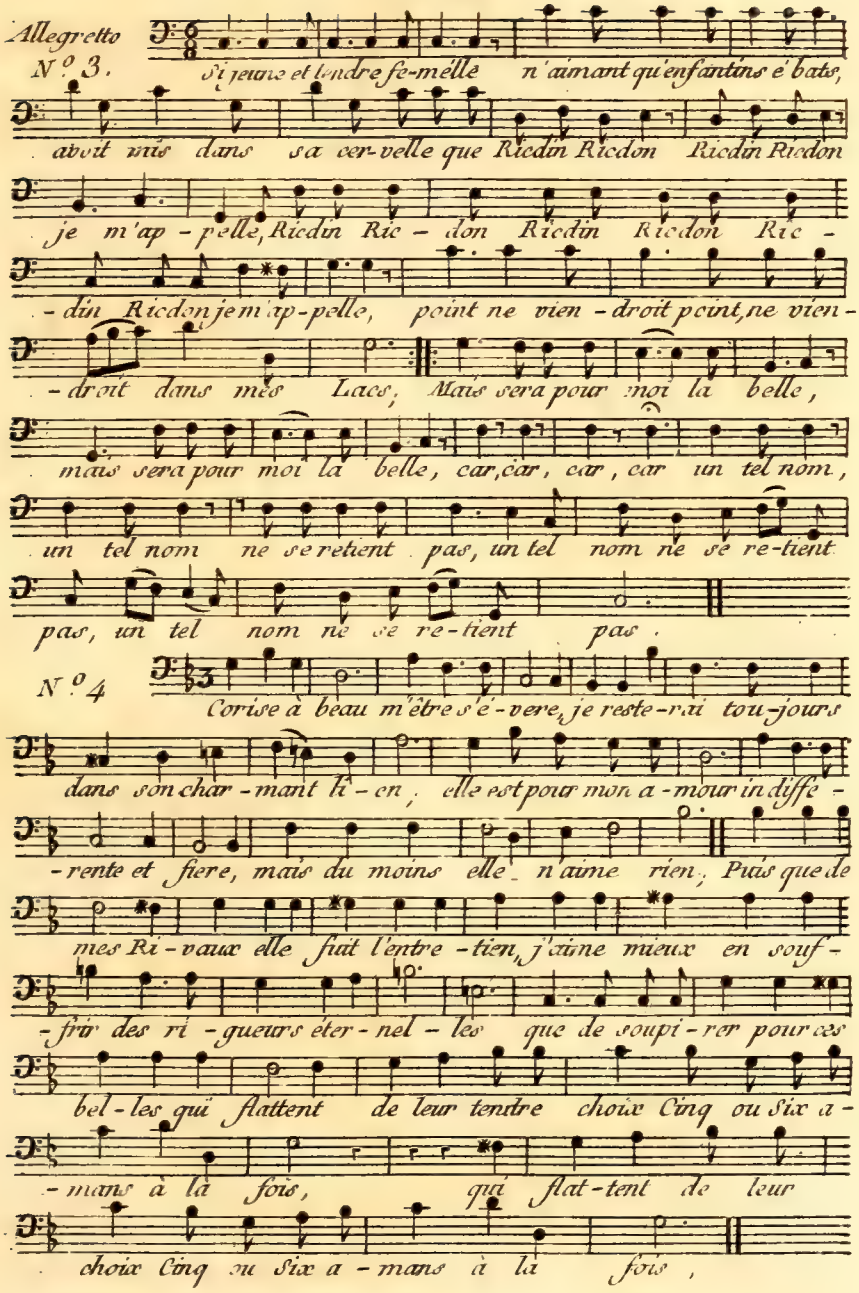
N.° 2.

Plus ne suis ce que j'ai é té, et plus ne saurois jamais l'être;

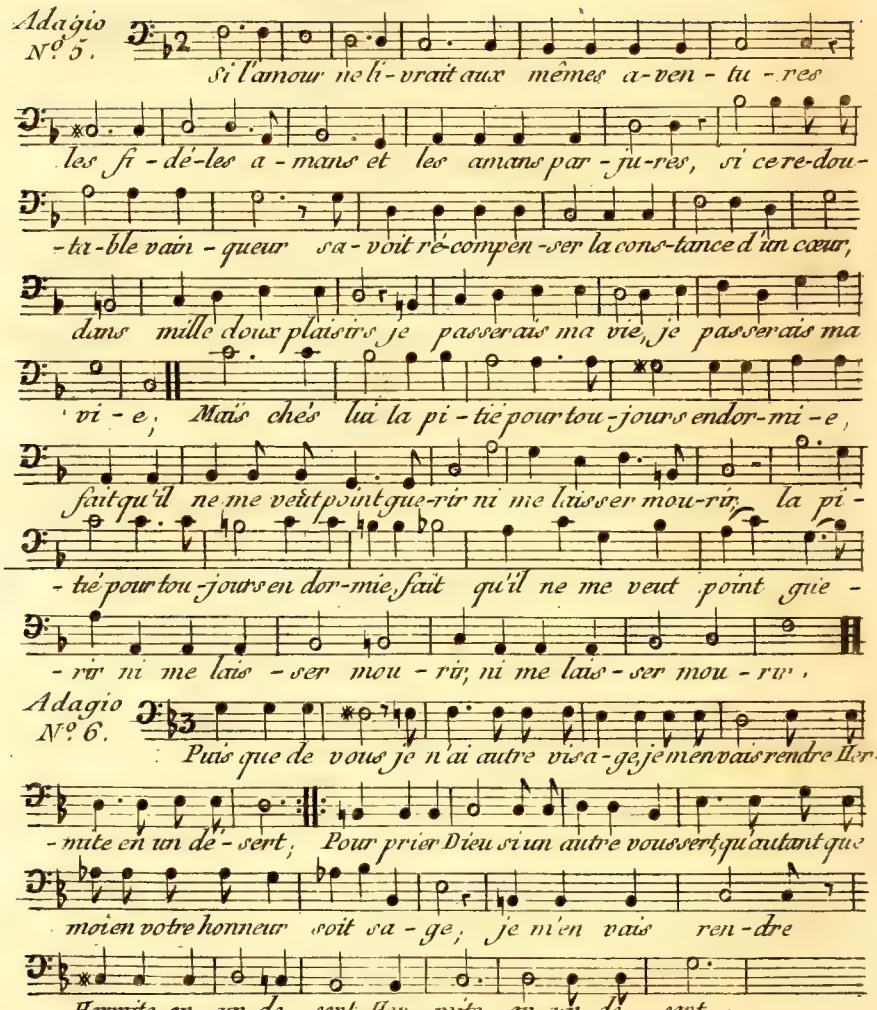
mon beau Printems et mon E-té ont fait le saut par la fenê - tre;

Amour, tu - as été mon maître, je t'ai ser - vi sur tous les Dieux,

ah! si je pouvois deux fois naître, Combien je te ser vi rois mieux.


Allegretto
N.° 3.
Si jeune et tendre se-mélle n'aimant qu'enfantins é bats,
avoit mis dans sa cer-velle que Ricdin Ricdon Ricdin Ricdon
je m'ap - pelle, Ricdin Ric - don Ricdin Ricdon Ric -
- din Ricdon je m'ap-pelle, point ne vien - droit point, ne vien -
- droit dans mes Lacs, Mais sera pour moi la belle,
mais sera pour moi la belle, car, car, car, car un tel nom,
un tel nom ne se retient pas, un tel nom ne se re-tient
pas, un tel nom ne se re-tient pas.
N.° 4
Corise à beau m'être s'é-vere, je reste-rai tou-jours
dans son char - mant li - en, elle est pour mon a - mour indiffe -
- rente et fiere, mais du moins elle n'aime rien, Puis que de
mes Ri - vaux elle fuit l'entre - tien, j'aime mieux en souf -
- frir des ri - gueurs éter - nel - les que de soupi - rer pour ces
bel - les qui flattent de leur tendre choix Cinq ou Six a -
- mans à la fois, qui flat - tent de leur
choix Cinq ou Six a - mans à la fois,

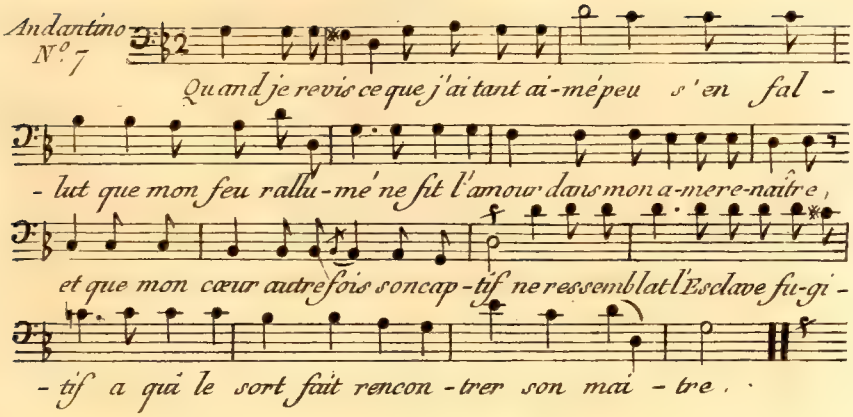
Basse



Adieu, amour, adieu gentil Corsage,
Adieu, ces si beaux yeux,
Je n'ai pas eu de vous grand avantage,
Un moins aimant aura peut être mieux. (bis)

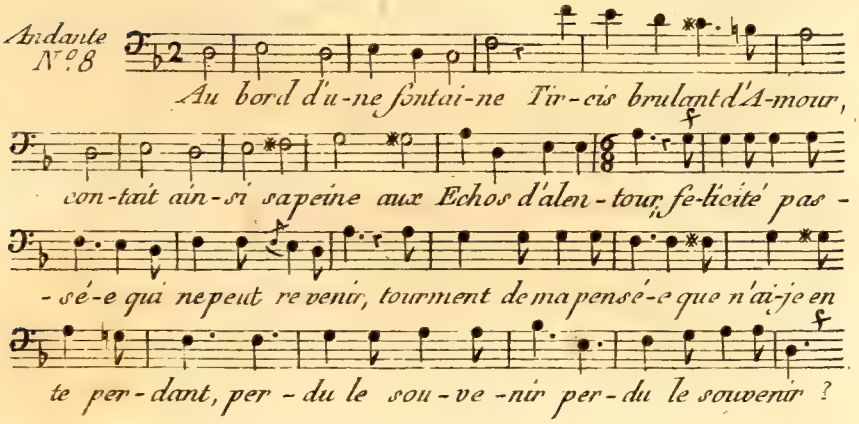
Basse

Andantino
N.° 7

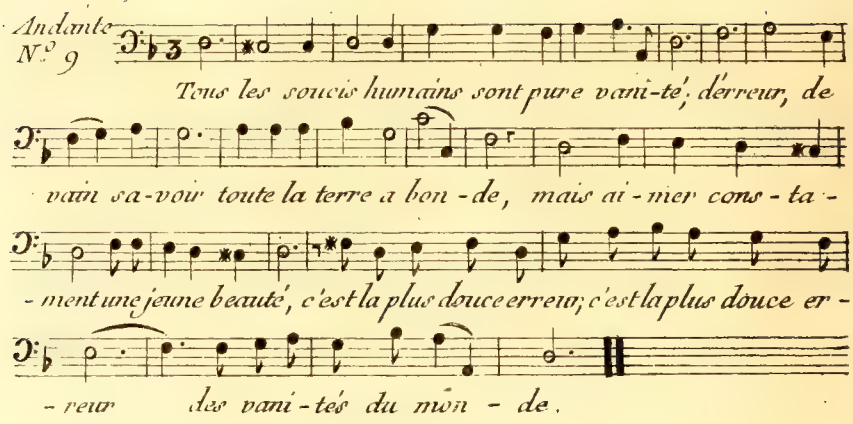


Que de discours mon ame séduisans !
Que de pensers l'un l'autre détruisans ;
Sentis-je alors agiter mon courage !
Que mon esprit de ses lacs échappé..
Se repentit de s'être détrompé !
Qu'il me déplut d'être devenu Sage !

Andante
N.° 8

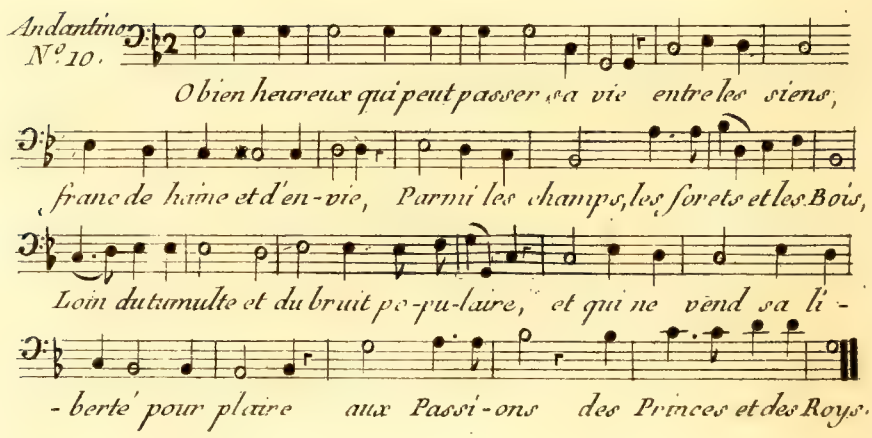


Andante
N.° 9



Non, non, n'écartons point un si plaisant souci ;
Rien n'est doux sans amour dans cette vie humaine,
Ceux qui cessent d'aimer, cessent de vivre aussi,
Ou vivent sans plaisir, comme ils vivent sant peine.

Andantino
N.° 10.



2.e

Il n'a souci d'une chose incertaine,
Il ne se paît d'une esperance vaine:
Nulle faveur ne va le decevant:
De cent fureurs il n'a l'ame embrasée.
Et ne maudit sa jeunesse abusée.
Quand il ne trouve à la fin que du vent

3

L'ambition son courage n'attise
D'un fard trompeur son ame il ne degraise;
Il ne se plait à violer sa foi,
Des grands Seigneurs l'oreille il n'importune
Mais en vivant content de sa fortune,
Il est sa Cour, sa faveur, et son Roy.

4

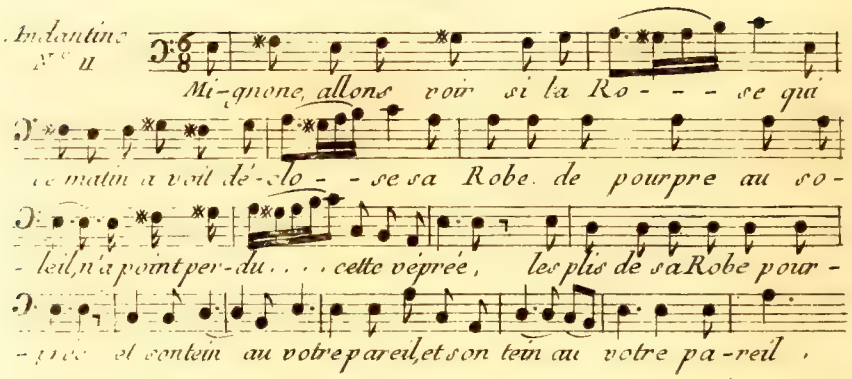
Si je ne loge en ces maisons dorées,
Au front superbe, aux voutes peinturées,
D'azur, demail et de mille Couleurs,
Mon œil se plait des trésors de la plaine;
Riche d'œillet, de lys, de Marjolaine.
Et du beau Thym des Printanieres fleurs.

5

Ainsi vivant rien n'est qui ne m'agrée;
J'ai des Oiseaux la Musique sacrée,
Quand au matin ils bénissent les Cieux:
Et le doux son des bruyantes fontaines:
Qui vont coulant de ces roches hautaines
Pour arroser nos Prés délicieux.

6.e

Douces Brebis, mes fidéles Compagnes:
Vergers, Buissons, Forets, Prés et Montagnes,
Soyés temoin de mon contentement:
Et vous, ô Dieux, faites, je vous supplie.
Que cependant que durera ma vie,
Je ne connoisse un autre changement.

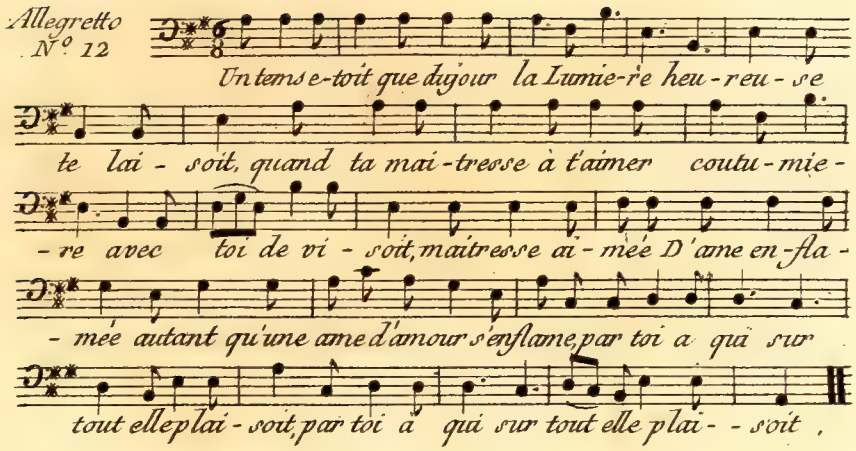


2

Las ! voyés comme en peu d'espace
Mignone, elle a dessous la place
Ses douces beautés laisse choir,
O vraiment, Marotte Nature,
Puis qu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir

3

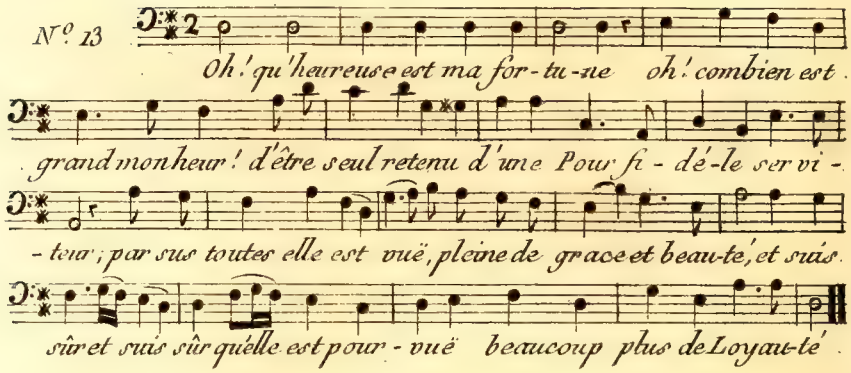
Donc si vous m'en croyés, Mignone,
Tandis que votre âge fleurone
En sa plus verte nouveauté,
Cueillés, Cueillés votre jeunésse
Comme cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté



2 e

Lors se faisoient dix mille gentillesses
En tout heur en tout bien ;
Si tu voulois des jeux de mille especes ,
Elle les vouloit bien :
Lors la lumiere ,
Te fut bien chere,
Alors la vie
Te fut amie ,
Quand vous viviés dans un doux lien . (bis)

N.º 13



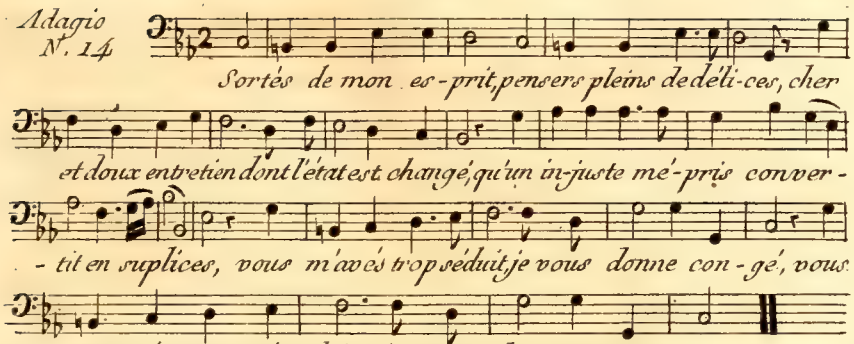
2.

Comparer est impossible
Sa grande perfection,
Fors qu'a mon heur jndicible
Et à mon affection,
Mais tous deux procedent d'elle
Et de moi seul je n'ai rien
Qu'un cœur loyal et fidelle,
Encore n'est-il pas mien.

3.

O vous, qui ne l'avés vuë,
Voyes-la pour votre bien;
Puis juges, l'ayant connuë,
L'heur que ce m'est d'être sien,
Mais la voyant si parfaite,
Gardés-vous bien un chacun,
Car pour blesser elle est faite,
Et de tous n'en guerrir qu'un.

Adagio
N. 14



2.

Avec vos mots flateurs et vos feintes idoles
De constance et de foi, déïtés sans pouvoir,
Dont le son déguisoit si souvent les paroles,
Quel amant n'eut été facile à décevoir !

3.

Me jurer que son cœur, dont les flames sont mortes,
Embrasé d'un beau feu, soupiroit nuit et jour,
Et de Myrte enchaîné de mille et mille sortes,
Brûloit avec le mien sur l'autel de l'amour.

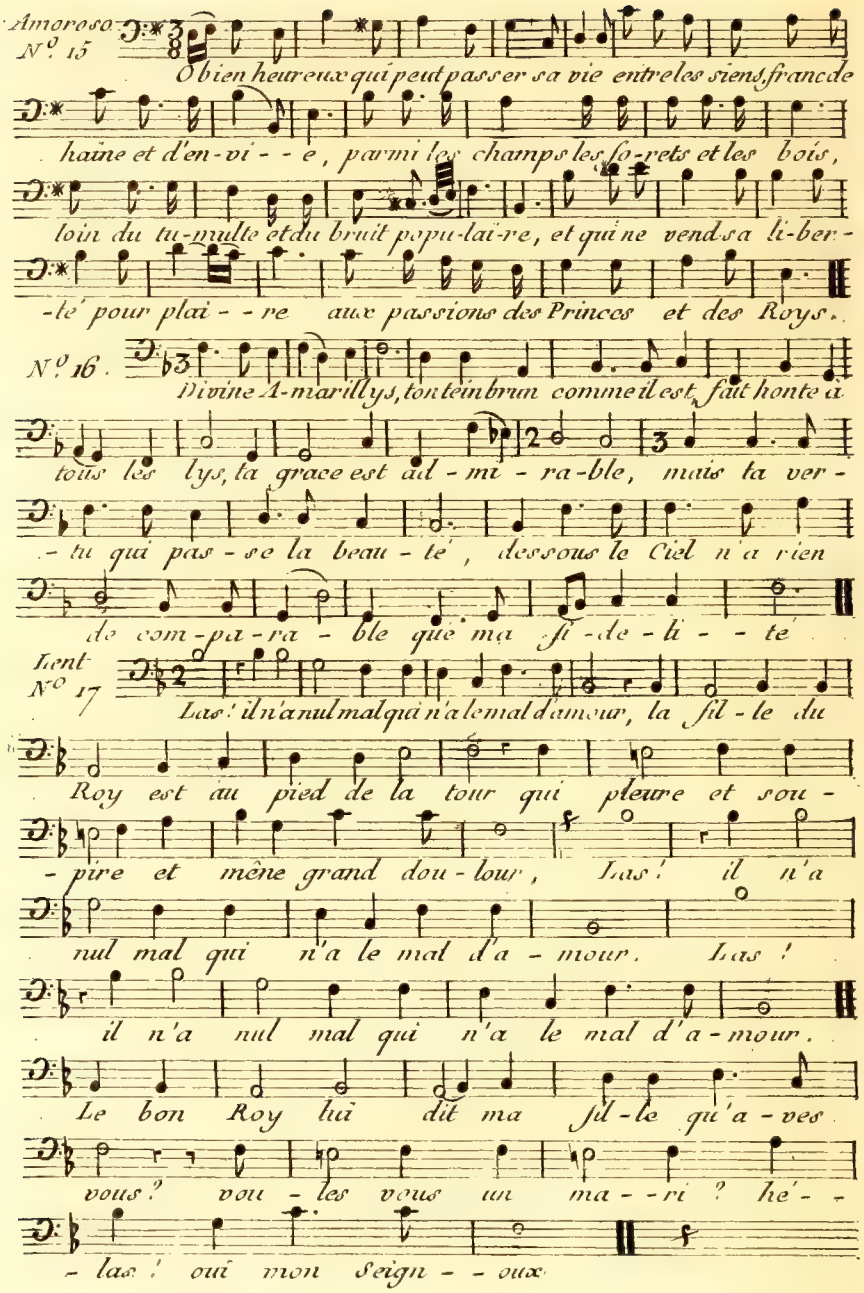
4.

A moi qui ne vivois que pour lui rendre hommage,
Et n'aimois mon esprit enclin à l'adorer
Que pour le seul respect des traits de son visage,
Que l'amour de sa main y sut si bien tirer.

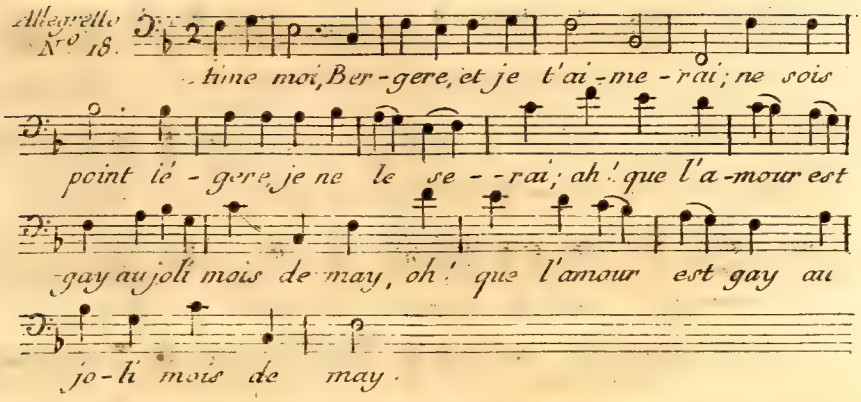
5.

Adieu, mais qu'ai-je dit ! quelle erreur me transporte !
Qui ? moi ? de tes beaux yeux vouloir rompre la loy ;
Et briser tant de nœuds dont la chaîne est si forte !
Comme si mon vouloir étoit encore à moi.

Basse


Amoroso
N.o 15
O bien heureux qui peut passer sa vie entre les siens franc de
haine et d'en-vi--e, parmi les champs les fo-rets et les bois,
loin du tu-multe et du bruit popu-lai-re, et qui ne vend sa li-ber-
-té pour plai--re aux passions des Princes et des Roys.
N.o 16.
Divine A-marillys, ton teint brun comme il est, fait honte à
tous les lys, ta grace est ad-mi-ra-ble, mais la ver-
-tu qui pas-se la beau-té, dessous le Ciel n'a rien
de com-pa-ra-ble que ma fi-de-li--té
Lent
N.o 17
Las! il n'a nul mal qui n'a le mal d'amour, la fil-le du
Roy est au pied de la tour qui pleure et sou-
-pire et mêne grand dou-lour, Las! il n'a
nul mal qui n'a le mal d'a-mour. Las!
il n'a nul mal qui n'a le mal d'a-mour.
Le bon Roy lui dit ma fil-le qu'a-vez
vous? vou-les vous un ma--ri? hé--
-las! oui mon Seign--eux

Basse



2

Mon cœur et ma vie
Je te donnerai ;
Jamais d'autre amie
Je ne servirai .
Oh! que l'amour est gay
Au joli mois de May!

3.

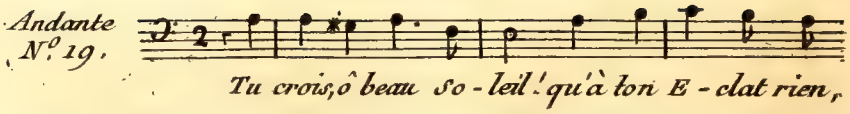
Dans ce verd Boccage
Je te menerai ;
Cent fois a l'ombrage
Je te baiserai .
Oh! que l'amour est gay
Au joli mois de May!

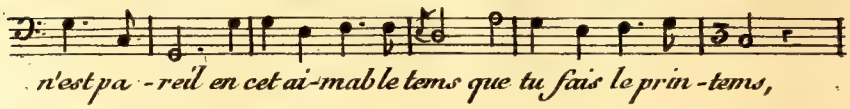
4

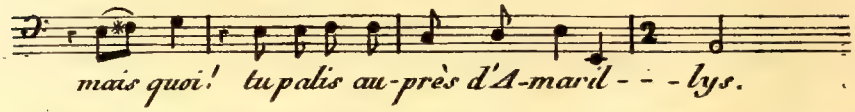
De nos amourettes
Je te parlerai ;
Et sur les fleurettes
Je te jetterai .
Oh! que l'amour est gay .
Au joli mois de May!

Basse

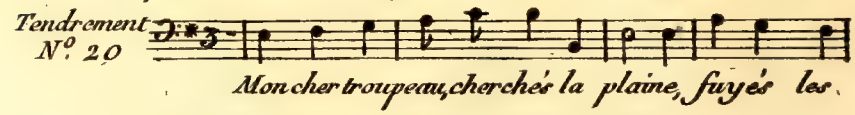
Andante
N.° 19.

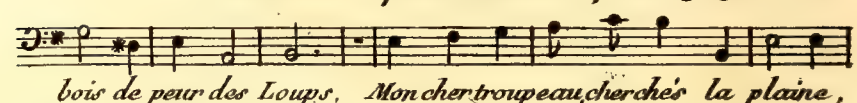


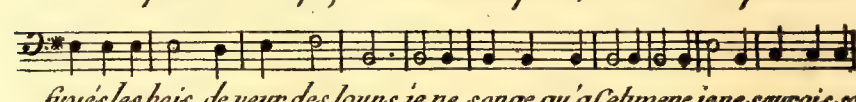


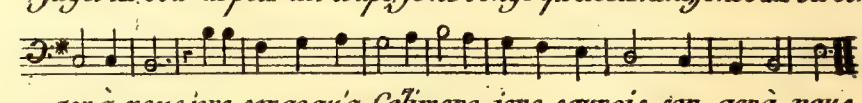


Tendrement
N.° 20





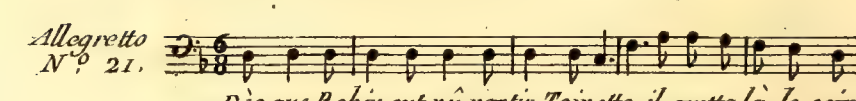


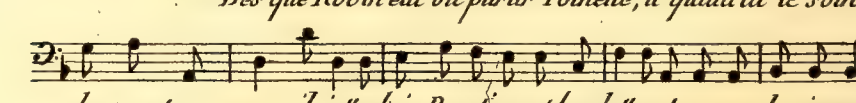


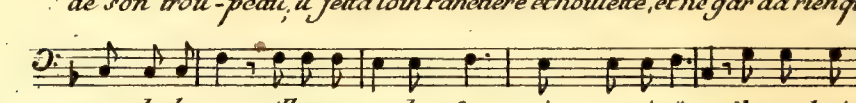
2.

Je ne scais plus depuis que j'aime
Mener mes chiens ni vous guider ;
Je n'ai pu me garder moi même ,
Comment pourois-je vous garder !

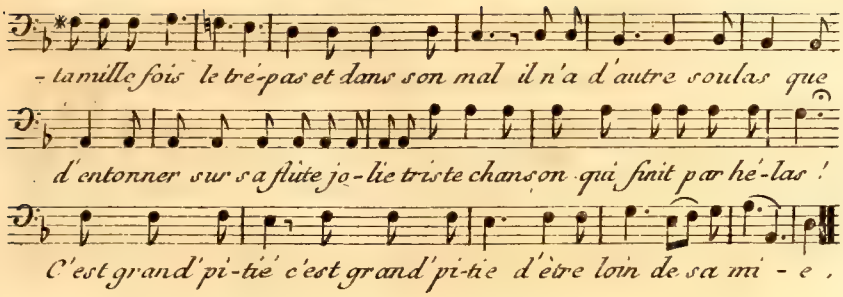
Allegretto
N.° 21.







Basse



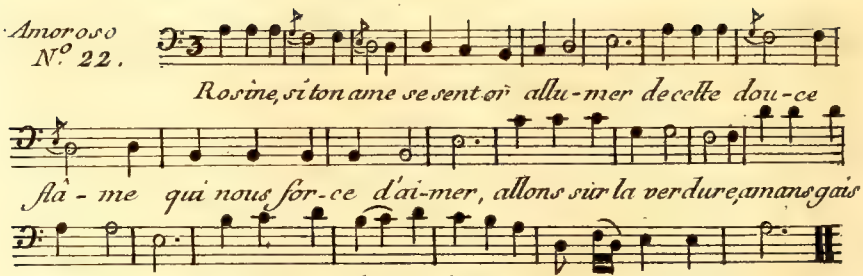
1 2 .

Ces derniers mots sans cesse il repette ,
Tantôt assis sur le bord d'un Ruisseau .
Tantôt couché sur la tendre herbette ,
Tantôt le dos appuyé d'un ormeau ;
Qui ne mene Berger si triste vie .
Du doux sommeil il ne fait plus de cas ;
Plus qu'un hermite il fait maigre repas ;
Danses et jeux jà ne lui plaisant mie ,
Et dans sa bouche il n'a rien qu'un hélas !
C'est grand pitié d'être loin de sa mie .

3 .

Il n'est Berger qui son mal ne regrette ;
Et près de lui Bergeres du hameau
Viennent chanter filant leur Quenouillette ,
Pour consoler ce triste Pastoureau ;
Mais leur doux chant point ne le solacie
Tant la douleur le tient de dans ses Lacs ,
Pour ne rien voir, les yeux tient toujours bas :
Et si leur dit laissés moi, je vous prie ;
Puis aussi -tôt revient à son hélas !
C'est grand pitié d'être loin de sa mie .

Amoroso
N.° 22.



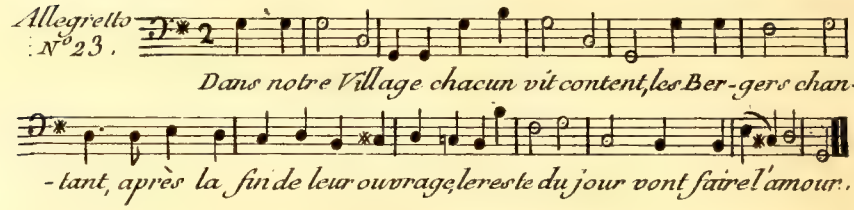
2.

Avant que la journée
De notre age qui fuit,
Se trouve environnée
Des ombres de la nuit,
De vivre notre vie
Prenons le doux loisir,
Et malheur a l'envie
Qu'offense le plaisir.

3.

Venés ma tant aimée,
Ça trompons le destin
Qui clôt notre journée
Souvent dès le matin :
Allons sur la verdure,
Amans gais et constans,
Allons tandis que dure
Notre jeune Printems.

Allegretto
N.° 23.

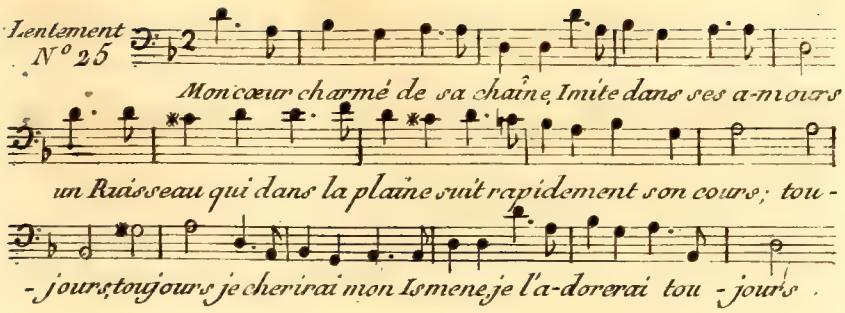


2.

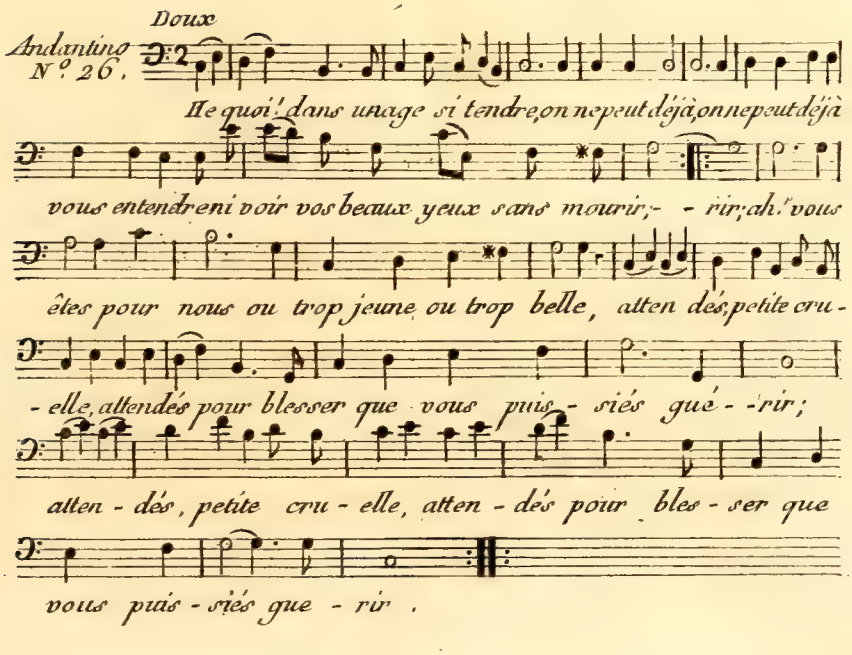
Il sont a leurs belles
Si fort attachés
Qu'ils seroient touchés
D'une inquiettude mortelle
S'ils passoient un jour
Sans faire l'Amour.

3.

Jamais la tristesse
Ne regne en ces lieux,
Les ris, et les jeux
Y font leur demeure sans cesse,
Ah ! le beau sejour
Pour faire l'Amour !

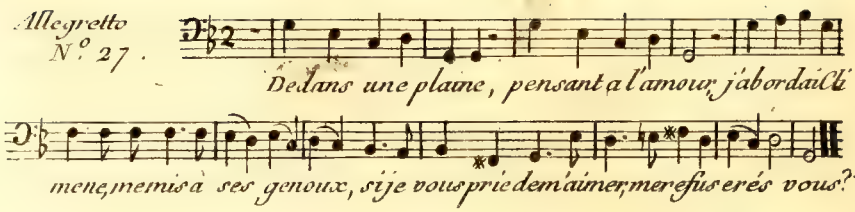


Quand le sort qui tout entraîne
Au tombeau nous conduira,
On gravera sur un Chêne
Que le tems respectera :
Hélas !
Hélas !
Rien ne fut si beau qu'Ismene,
Rien de plus tendre qu'Hylas.



Basse

Allegretto
N.° 27.



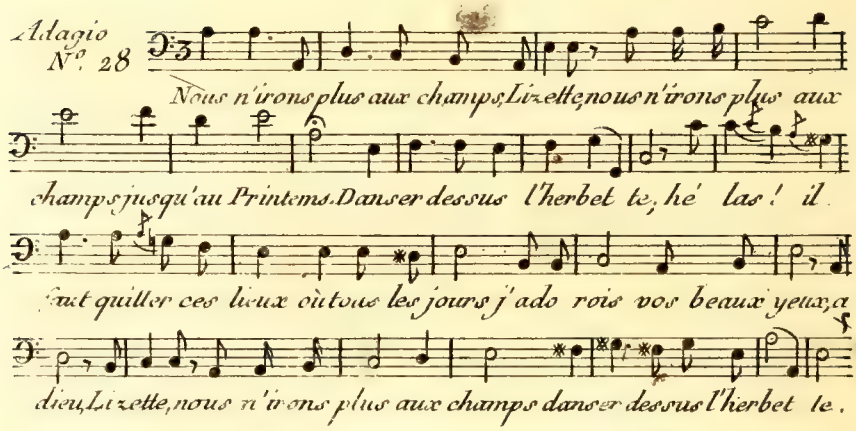
J'abordai Clmene,
Me mis a ses genoux,
Lui disant, ma belle,
Donnés moi secours,
Si &.

Ceux que vos yeux blessent,
Les guerisses vous ?
J'aurois trop à faire,
Berger, taisés vous,
Si &.

Lui disant, ma belle,
Donnés moi secours :
Ceux que vos yeux blessent,
Les guerisses vous ?
Si &

J'appercois ma mere,
Je crains son couroux :
Vite nous courumes
Pour nous bien cacher,
La peur l'empécha d'penser
A me rien refuser.

Adagio
N.° 28



Basse

Adagio
N° 29

Ah! ah! que j'ai de re-gret d'avoir dit mon secret à

l'inhu-maine que j'a-dore, Ah! que j'ai de regret d'avoir

Fin

dit mon secret à l'inhu-maine que j'a-dore; Je suis cent

fois plus malheu-reux, plus malheu-reux; Si j'avais pu ca-

- cher mes feux, du moins l'espoir me resterait en - co-re, du

moins l'es-poir me resterait en - co - re.

N° 30

D'un feu se-cret je me sens, je me sens con-su-

- mer, sans pou-voir soulager le mal qui me possé -

- de; de; je pourrais bien gué-rir, si je cessois d'ai - mer, si je

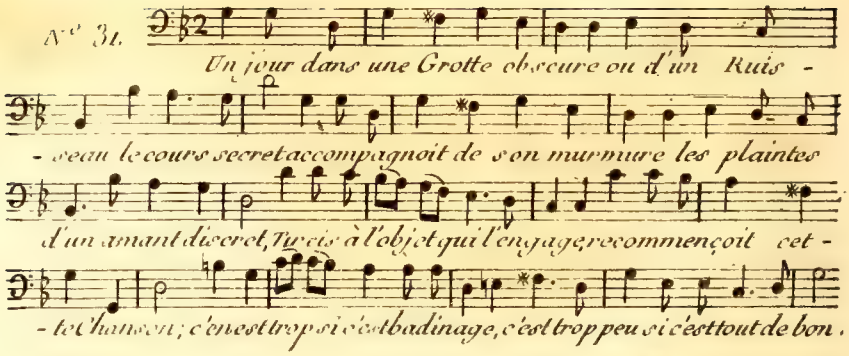
cessois d'ai - mer, je pour - rois bien guér - - rir.

si je cessois, si je cessois d'ai-mer, mais j'aime mieux, mais j'aime

- mieux le mal, le mal que le re-mé - de je pour : de

Basse

N.° 31.



2.e

Quand sur ma musette plaintive
Je chante quelqu'air langoureux,
Je vois ton oreille attentive
A mes preceptes amoureux;
Si je veux les mettre en usage
Tu deviens sourde a ma leçon,
C'en est trop &.

4.e

Quelque fois par un trait de flâme
Tes yeux aux miens font entre voir
Qu'amour qui captive mon ame
Te tient aussi sous son pouvoir:
Si j'en veux un baiser pour gage
Je n'en puis obtenir le pardon,
C'en est trop &.

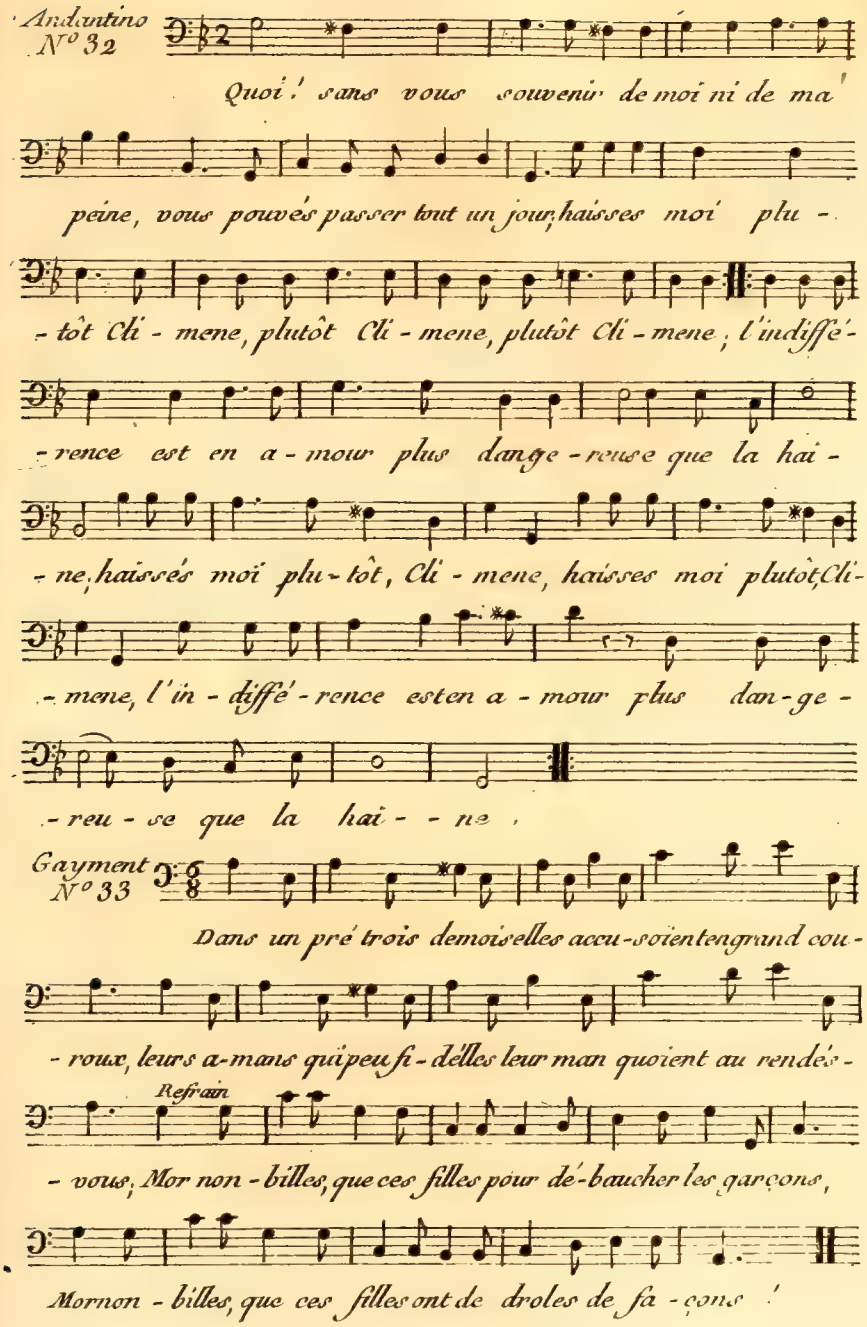
3.e

Piqué de quelque jalousie,
Si je te decouvre mes maux,
Tu te ris de ma phrénésie,
Tu plaisantes de mes Rivaux.
Avec eux sous l'épais ombrage
Tu danses pourtant sans façon,
C'en est trop &.

5.e

Ingrat, interrompt la Bergere,
Avant qu'il fut près d'achever,
Est-ce véritable colere?
Ou la feins-tu pour m'éprouver?
Je t'aime et tu le scais, sois sage,
Chasse un ingurieux soupçon;
C'en est trop &.

Basse


Andantino
N° 32
Quoi ! sans vous souvenir de moi ni de ma
peine, vous pouvés passer tout un jour, haisses moi plu -
- tôt Cli - mene, plutôt Cli - mene, plutôt Cli - mene ; l'indiffé -
- rence est en a - mour plus dange - reuse que la hai -
- ne, haissés moi plu - tôt, Cli - mene, haisses moi plutôt, Cli -
- mene, l'in - diffé - rence esten a - mour plus dan - ge -
- reu - se que la hai - - ne .
Gayment
N° 33
Dans un pré trois demoiselles accu - soientengrand cou -
- roux, leurs a-mans qu'peu fi - délles leur man quoient au rendés -
Refrain
- vous, Mor non - billes, que ces filles pour dé - baucher les garçons,
Mornon - billes, que ces filles ont de droles de fa - çons !

2.

Près de là par avanture
Passe un Manant jeune et frais,
D'un assés bonne encolure,
D'un maintien sot et niais,
Mornonbilles &.

3.

Oh! vraiment, dit la plus fine,
Nous ne perdrons pas nos droits;
Ce drôle à toute la mine
De pouvoir payer pour trois;
Mornonbilles &.

4

On l'appelle, il se presente,
En voyant, sur le gazon
Un déjeuné qui le tente,
Il prend place sans façon;
Mornonbilles &.

5.

Ne faudra t'il pas te battre
Pour te faire boire un coup?
Non, j'en boirai plus de quatre,
Si le vin est de mon gout,
Mornonbilles &.

6.

Ayant repu sans mot dire,
S'en alloit sans dire mot,
Tout doux, lui dit-on, beau Sire
Il faut payer votre écot;
Mornonbilles &.

7.
Moi payer ! quelle misere !
Je n'ai pas vaillant cinq sols,
Eh bien pour sortir d'affaire,
Tu danseras avec nous.
Mornonbilles &.

8.
Ah ! dit-il, pour danser, passe,
Je ferai bien cet effort ;
Si je n'ai pas bonne grace
J'ai du moins le jarret fort.
Mornonbilles &.

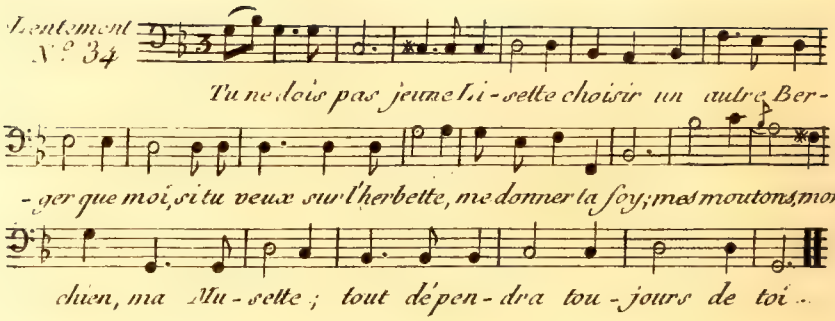
9.
La premiere entrant en danse,
Fit avec lui du chemin ;
Bien qu'il changeat la cadance
Il la fit aller bon train ;
Mornonbilles &,

10.
Un garçon l'autre danseuse
Au moins ne se plaignit pas.
La troisieme moins chanceuse
S'apperçut qu'il etoit las.
Mornonbilles &.

11.
Vous plait-il que je revienne ?
Oui, reviens demain au soir.
Eh, bien ! qu'à cela ne tienne,
Serviteur, j'us qu'au revoir.
Mornonbilles &.

Basse

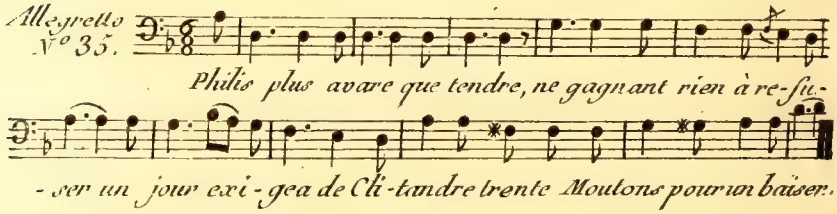
Lentement
N.° 34



D'Autres amans, pour te surprendre,
Viendront t'offrir des soins et des vœux;
Avant que de te rendre,
Eprouve leurs feux:
Si ton cœur est pour le plus tendre,
Ah! je serai le plus heureux!

Je veux toujours être Lisette,
Rire et chanter sera tout pour moi,
Si j'allois sur l'herbette
Te donner ma foi
Aujourd'hui j'aurois ta musette;
Je dependrois demain de toi.

Allegretto
N.° 35.



2.

Le lendemain nouvelle affaire,
Pour le Berger le troc fut bon;
Car il obtint de la Bergére,
Trente baisers pour un Mouton.

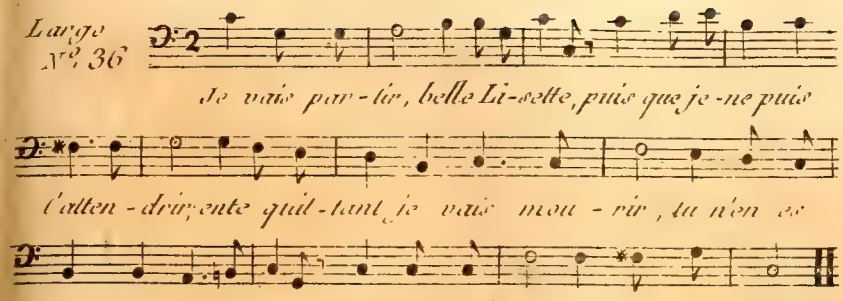
3.

Le lendemain Philis plus tendre,
Craignant de moins plaire au Berger,
Dans un moment voulut lui rendre
Trente Moutons pour un baiser

4

Le lendemain Philis peu sage,
Auroit donné Moutons et Chien;
Pour un baiser que le volage,
A Lisette donnoit pour rien.

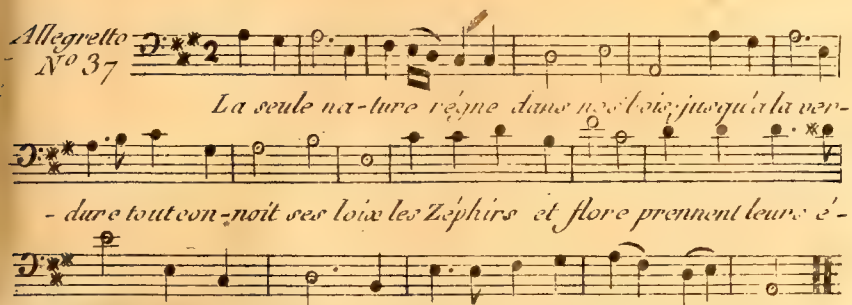
Largo
N° 36



Veux tu toujours être muette?
Parle dumoins par un soupir
Quoi! je ne puis rien obtenir.
Adieu, trop aimable brunette,
Je vais partir, je vais mourir

J'allais quitter ses tendres charmes,
Quand je vis la belles frémir,
Quel attrait sçut me retenir;
Ah! dit elle, en versant des larmes,
Tu vas partir, je vais mourir.

Allegretto
N° 37

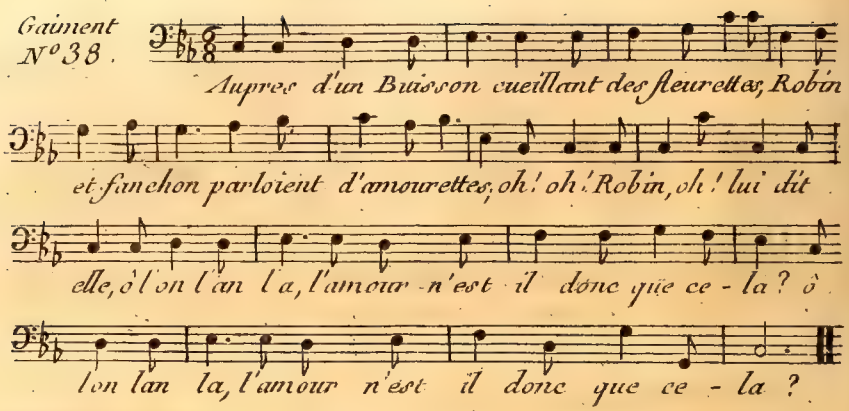


Les troupeaux des plaines
S'aiment sans tourment,
L'amour a des peines
Pour vous seulement;
Les poissons dans l'onde
Ressentent leurs feux,
Et vous seule au monde
Les sentés moins qu'eux.

De votre jeune âge
Suivés les desirs,
C'est n'être pas sage
De fuir les plaisirs;
Dés que la vieillesse
Chasse nos beaux jours
Adieu la tendresse,
Les jeux, les amours.

Basse

Gaiment
N°38.



2.

Oui, dit le Berger,
Un amour extrême
Fait tout négliger
Pour ce que l'on aime;
Ho! ho! &.

3.

Il nous fait lever
Bien avant l'aurore,
Pour toujours rever
A ce qu'on adore;
Ho ho &.

4.

On se plaint tout bas,
Sans cesse on soupire,
Quand le cœur n'a pas
Tout ce qu'il desire
Ho! ho! &.

5.

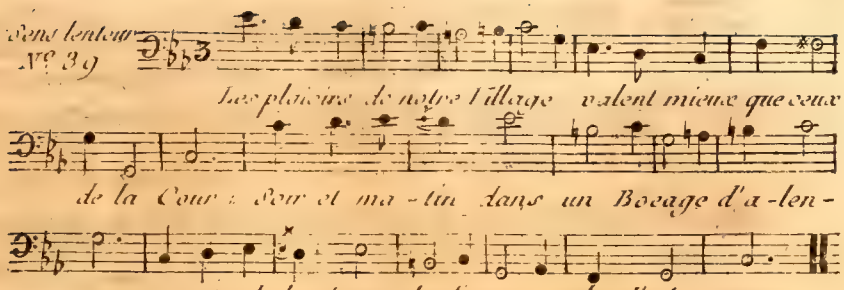
Robin comprenant
Ce qu'on voulait taire,
Tout en badinant,
Dit, a la Bergere,
Ho! ho! finchon allons, ma belle,
O lon lan la,
Que ne me disois tu cela!

6.

S'il furent heureux,
Je nose le dire,
Ils s'aimoient tous deux,
Cela doit suffire:
Ho! ho! Robin! Ah! ha dit elle,
O lon lan la,
Il n'est point d'amour sans cela,

Basse.

Sans lenteur
N° 39



2.

Avec plaisir et sans contrainte
On s'y divertit galament ,
Chacun y parle a son aminte
Librement ,
Et l'on n'entend jamais la plainte
D'un amant .

3.

Les Bergers n'y sont point volages
Chez eux il n'est point de détour
Ils n'offrent jamais leurs hommages
Sans amour ;
Aussi goutent ils l'avantage
Du retour .

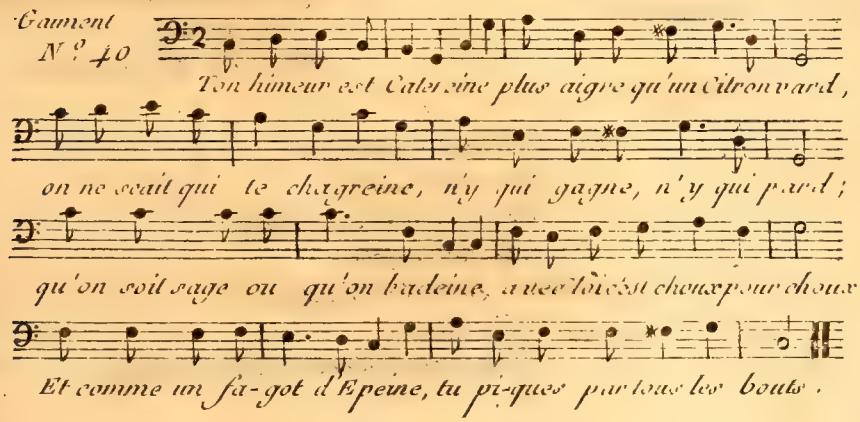
4.

S'il en est quelqu'un peu sincere
Il est banni de ce séjour :
Et la peine la plus severé
Est qu'a son tour ,
Il soit aimer une Bergére
Sans retour .

5.

L'amour las de mon inconstance
Fit serment de fixer mes vœux ,
Mais il n'en trouve l'assurance
Qu'en vos yeux ;
Jugés, Iris, de leur puissance
Par mes feux .

Gaiment
N° 40



2.

Si je parle, tu t'offenses,
Tu grognes, si je me tais ;
Lors que je me plains, tu danses,
Quand je ris, je te déplais :
A ton oreille mal faitte
Mes chansons ne valent rien,
Et ma tant douce Musette
N'est qu'un instrument de chien.

3.

D'un pot plein de Marjolaine
Quand je te fis un present
Aussi-tôt pour son étréne
Tu le cassis moi présent.
Si j'eusse cru mon courage,
Après ce beau grand-merci,
Ma main qui bouilloit de raje
T'eut cassé la gueule aussi.

4.

L'autre jour d'un air honnête,
Quand je t'otis mon chapiau,
Plus vite qu'une Arbalête
Tu le fis sauter dans l'iau ;
Et puis d'un ton d'arrogance
Sans dire ni qui, ni quoi,
Tu me baillis l'ordonnance
De m'approcher loin de toi.

5.

Stan pendant quoi que tu dises,
Je ne puis quitter ce lieu,
Et quoique tu me méprises,
Par tout je suivrai tes yeux.
Je m'en veux mal a moi même,
Mais quand on est amoureux,
Un cheveu de ce qu'on aime
Tire plus que quatre bœufs

6.

Pour te mettre en oubliance,
A d'autres je fis la cour,
Mais par cette manigance
Tu m'a baillé plus d'amour
Je crois que tu m'ensorcelles,
Car à mes yeux éblouis
Au près de toi les plus belles
Ne sont plus que du pain bis.

7

Chacune de tes deux joües
Semble une pomme d'apis,
Comme deux centres de roües
Sont tout a point tes sourcils,
Tes yeux plus noirs que deux marles
Sembl'un'mouche dans du lait ;
Et tes dents un rang de parles
Ben égal, et ben complet.

8.

Parla morgué quel domage
Que tant de belles biautés,
Ne soyont pour tout partage;
Qu'un sac plein de duretés?
Quand sur ton himeur revêche
Je rumine en mon cerviau;
Tu me sembl'être une pêche
Dont ton cœur est le noyau.

10.

Avec lui dans nos prairies
Tu t'en vas batifoler;
Vous japés comme deux pies,
Et moi, je n'ose parler:
Il t'agace, il te chatouille,
Il te torche le grouin,
Et moi d'abord que je grouille,
Tu me flanqu'un coup de poing.

9.

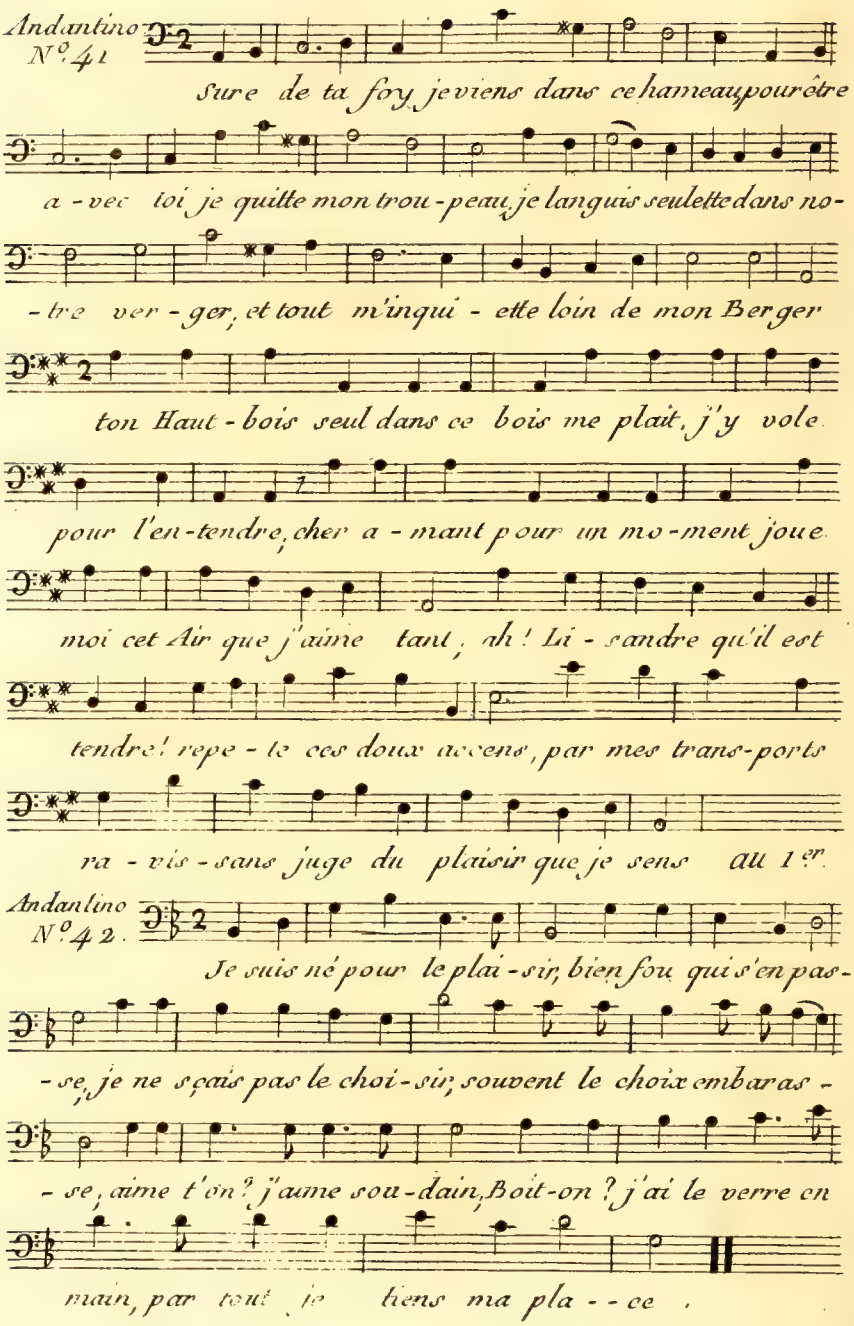
Le soleil qui fond la glace
N'est pas plus ardent que moi,
Comme un gueux de sa besace
Je me sens jaloux de toi:
Au grand Colas qui te lorgne,
Je veux pocher les deux yeux,
Ou du moins en faire un borgne,
Si je ne puis faire mieux.

11.

Sanguay vois-tu Cathereine
Je n'y saurois plus tenir;
Je crève dans ma potreine
Il faut changer ou finir.
Tu me prens pour une buche;
Parce que j'ai l'air benin,
Mais tant a l'iau va la Cruche
Qu'elle se brise a la fin.

12.

Quand j'aime une criature,
Sarnigué, c'est tout de bon;
Je suis doux de ma natune
Au tant et plus qu'un mouton:
Mais quand mon amour sincére
N'es payé que de refus
Dans'a lors dans ma colere
Je suis pir qu'un Cerf en rus.


Andantino
N.o 41
Sure de ta foy, je viens dans ce hameau pour être
a - vec toi je quitte mon trou - peau, je languis seulette dans no -
- tre ver - ger, et tout m'inqui - ette loin de mon Berger
ton Haut - bois seul dans ce bois me plait, j'y vole
pour l'en - tendre, cher a - mant pour un mo - ment joue
moi cet Air que j'aime tant, ah! Li - sandre qu'il est
tendre! repe - te ces doux accens, par mes trans - ports
ra - vis - sans juge du plaisir que je sens au 1.er
Andantino
N.o 42.
Je suis né pour le plai - sir, bien fou qui s'en pas -
- se, je ne sçais pas le choi - sir; souvent le choix embaras -
- se, aime t'on? j'aime sou - dain, Boit - on? j'ai le verre en
main, par tout je tiens ma pla - - ce .

2.

Dormir est un tems perdu ,
Faut il qu'on s'y livre ?
Sommeil, prend ce qui t'est du ,
Mais attends que je sois yvre .
Saisis moi dans ce moment
Fais moi dormir promtement
Je suis pressé de vivre

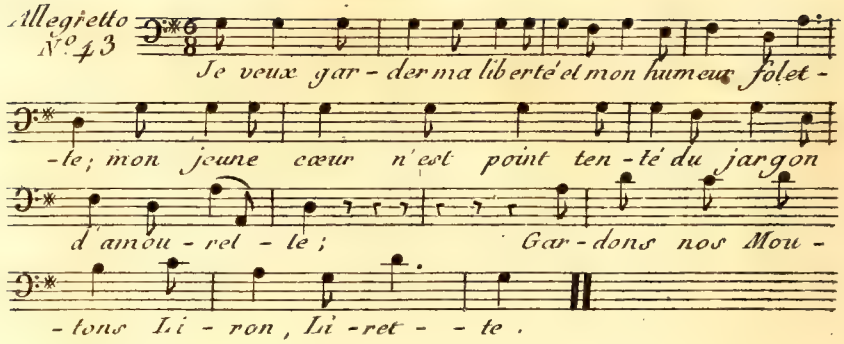
3.

Mais si quelqu'objet charmant
Dans un songe aimable
Vient d'un plaisir séduisant
M'offrir l'image agreable ,
Sommeil, attends doucement ,
L'erreur est dans ce moment
Un bonheur véritable .

4.

Bacchus veut que ses sujets
Soyent d'intelligence ,
Il ne craint dans ses projets
N'y reglement n'y prudence ,
Survient-il un different ?
Du vin versé promtement
L'étouffe en sa naissance .

Basse



2

Pour me deffendre des amans
J'ai mon Chien , ma houlette ,
Je ne crains pas leurs complimens ,
S'ils me trouvoient seulette , Gardons &.

3

Maman dit qu'ils sont tous trompeurs ,
D'une humeur indiscrette ,
Qu'il ne faut aimer que les fleurs
Et jamais la fleurette , Gardons . &.

4

Quand on laisse engager son cœur
On est trop inquiette ,
L'on perd toute sa belle humeur ,
Et l'on est contrefaite : Gardons . &.

5

Si l'amour venoit quelque jour
Me voir dans ma chambrette ,
Je lacherois après l'amour
Ma fidelle Lisette . Gardons . &.

Basse

6.

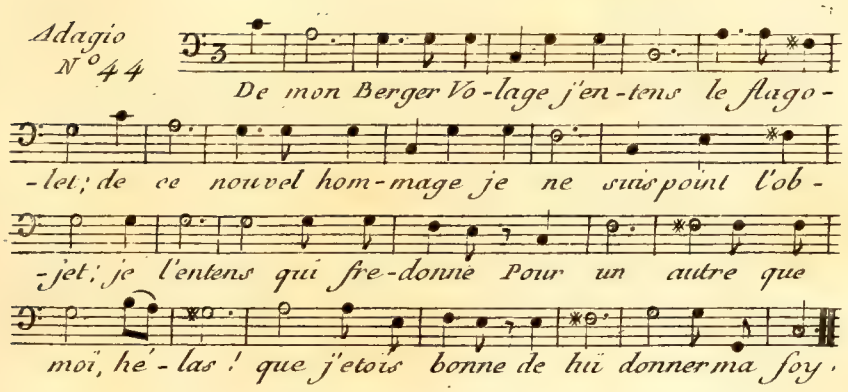
Je ne veux point changer de ton,
Je veux rester fillette,
Il n'est point de plus joli nom
Que celui de nanette : Gardons &.

7.

J'aime à rire j'aime à sauter
Au son de ma musette,
J'aime à danser, j'aime à Chanter;
Voila mon amusette : Gardons &.

8.

C'est ainsi que presentement
Parle la jeune Annette,
Elle dira tout autrement
Un peu plus grandelette
Adieu les moutons,
Lirette, Liron,
Adieu chien et Houlette.



2.

Autre fois l'infidelle
Faisoit dire à l'écho
Que j'étois la plus belle
Qui fut dans le Hameau ;
Que j'étois sa Bergere ,
Qu'il étoit mon Berger ;
Que je serois legere ,
Sans qu'il devint léger .

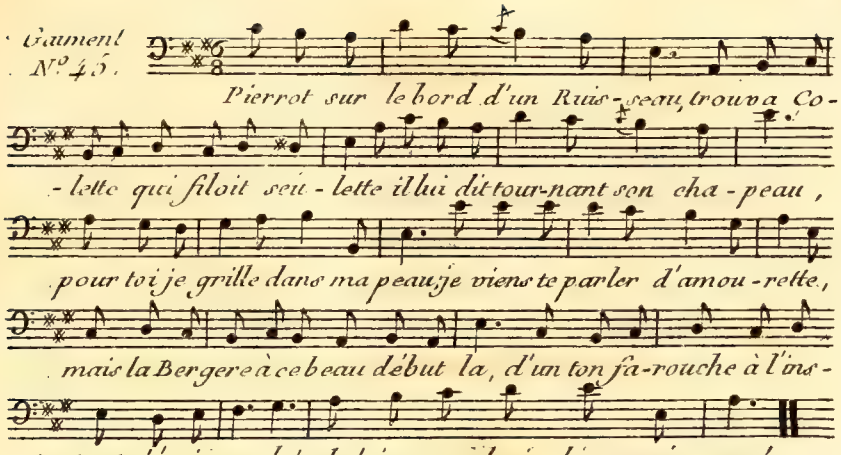
3.

Le Printems qui vit naître
De si belles ardeurs ,
Les a vu disparoître
Aussi-tôt que les fleurs ;
Mais s'il ramène à Flore
Les inconstans Zéphirs ,
Ne pourroient ils encore
Ramener ses desirs !

4.

Dans ma douleur extrême
Je voudrois me venger ,
Que ne puis-je de même ,
Prendre un autre Berger !
Mais non, pour l'amour même ,
Je ne voudrois changer,
Hélas ! lors que l'on aime
Peut-on se degager !

Gaiment
N° 45.



2

Pierrot pres d'elle se placa,
Et cette belle
Craintive et cruelle,
Contre pierrot se courouça
Et d'une main le repoussa,
Pierrot saisit la main rebelle,
Morgué, dit il, baisons ce bijou là?
Et la Bergere en grondant s'écria,
Ah! ah! je voudrois bien voir ça!

3.

Pierrot qui devient hazardeux,
A l'instant baise
La main a son aise;
Pourquoi, dit il, cet air boudeux?
Sur ce gazon joüons tous deux;
Je vais, morgué, ne t'en déplaise,
Dans ton corcet mettre ce bouquet là.
Et la Bergere en grondant s'ecria.
Ah! ah! je voudrais bien voir ça!

4

Aussitôt dit, aussitôt fait,
Pierrot l'attache,
Collette l'arrache
Et lui flanque au nez tout net,
Pierrot en est tout stupefait;
Ta resistance enfin me fache,
Un doux baiser, dit-il, me vengera
En se troublant Collette s'écria:
Ah! ah! je voudroit bien voir ça!

5

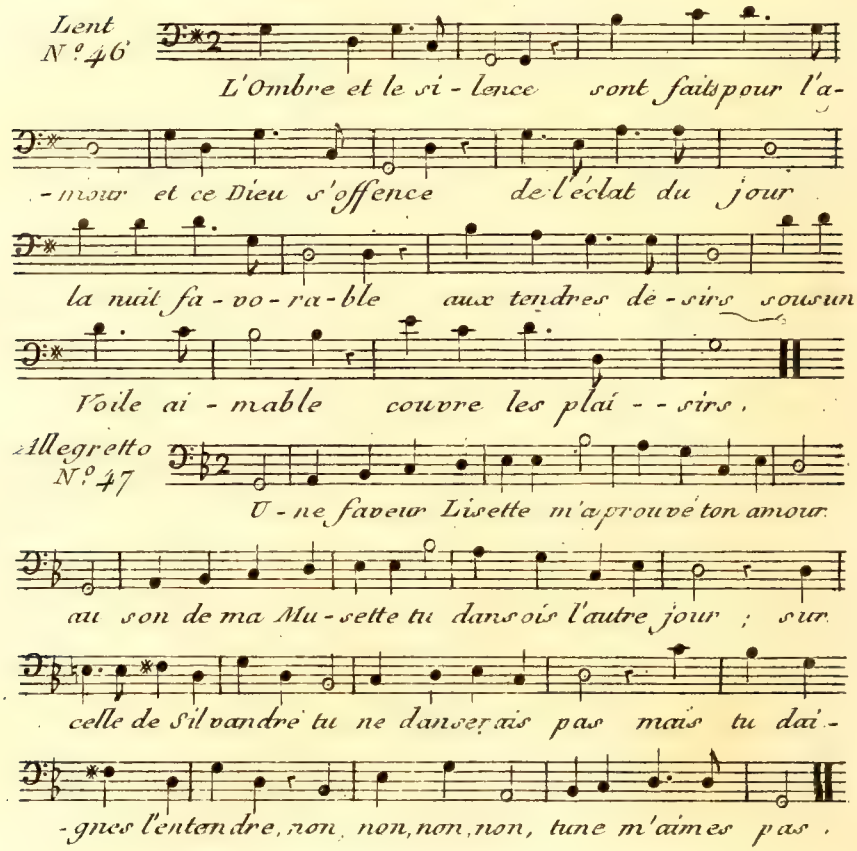
Par un baiser l'ardent Pierrot
La déconcerte,
La Bergere alerte
Lui baille un soufflet aussitôt,
Mais pas plus fort qu'il ne le faut
Tu vas avoir la cotte verte;
Lui dit Pierrot, pour ce beau soufflet là,
Mais la Bergere en riant s'écria:
Ah! ah! je voudrois bien voir ça!

6

Colette qui craint ce badin
Lui donne tape
Et brusquement s'échape :
Elle gagne un bosquet voisin,
De cela rit l'amour malin :
Pierrot la suit et la ratrape,
Tu me pairas, dit-il, cette fois la ;
En soupirant colette s'écria :
Ah ! ah ! je voudrois bien voir ça !

7

Je ne sais comme il la punit,
Mais la folette
Quitta la retraite,
Avec certain air interdit
Qui ne marquoit aucun dépit :
Ma vengeance n'est pas complette,
Mais dit Pierrot rien n'y manquera ;
En souriant Colette s'écria :
Ah ! ah ! je voudrois bien voir ça !



2
Pour toi dans la prairie
Je faisois un bouquet,
Je l'offrois a silvie
D'un air asses coquet;
Je feins de rendre hommage
A de nouveaux appas
Tu n'en prends point d'ombrage, Non. &.

3
Quand te trouvant seulette
Je conte ma douleur,
Tu parois inquiette,
Ton esprit est reveur.
L'absence de Silvandre,
Cause ton embarras
Ton cœur souffre à m'entendre, Non. &.

4
Lorsque dessus l'herbette
Mon chien vient te flater,
D'un coup de ta houlette
On te voit l'écarter
Et quand le sien, cruelle!
Par hazard suit tes pas,
Par son nom tu l'appelle, A)
Non tu ne m'aimes pas.

5
L'autre jour dans la danse
Avec moi sous l'ormeau;
Tu suivois la cadence
De mon doux Chalumeau,
De loin tu vis silvandre,
Et tu fis un faux pas,
Je sçais bien le comprendre
Non, tu ne m'aimes pas.

6
Son ame fut ravie,
Mon pipeau s'en rompit
Et la danse finie,
(J'en rougis de depit)
Ce Berger d'un air tendre,
Te dit un mot tout bas,
Et tu daignas l'entendre,
Non, tu ne m'aimes pas.

(A) il faudroit tu l'Appelles

CHANSON SUR LE MEME AIR

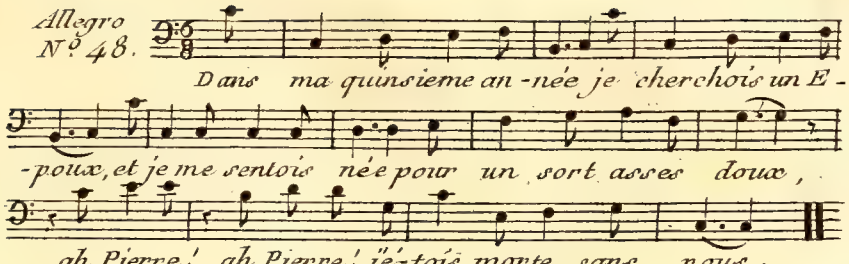
1
C'est la fille a ma tante,
Pour qui j'ai de l'amour,
Cette fille charmante
A pour moi du retour :
Mais c'est la vertu même,
Je n'y puis reüssir ;
Cependant elle m'aime . . . . .
Ça fait toujours plaisir.

2
L'Hymen qui m'épouvante
Pour elle a des appas ;
Le Sacrement la tente,
Mais je n'en tâte pas.
Quand on est en ménage,
L'on se voit sans désir
Mais hors du mariage,
Ça fait toujours plaisir.

3
Badinant avec elle,
Je lui pris son bouquet ;
Mais a l'instant la belle
Me campe un bon soufflet ;
J'en suis faché, dit elle ;
D'un ton de repentir :
Quoique d'une cruelle
Ça fait toujours plaisir

4
Quelque fois je l'embrasse,
Car je suis son cousin,
Et même elle me passe
Un baiser sur son sein,
Mais sitôt que j'approche
Du but de mon desir,
J'attrape une taloche,
Ça fait toujours plaisir.

Allegro
N.° 48.



2

Quand de la destinée
Je ressentis les coups,
Ma Mere m'a donnée
Au Vieux le plus jaloux,
Ah! Pierre &.

3

Sa mine surannée
Excite mon courroux,
Il entend l'Hymenée
Comme a ramer des choux,
Ah! Pierre &.

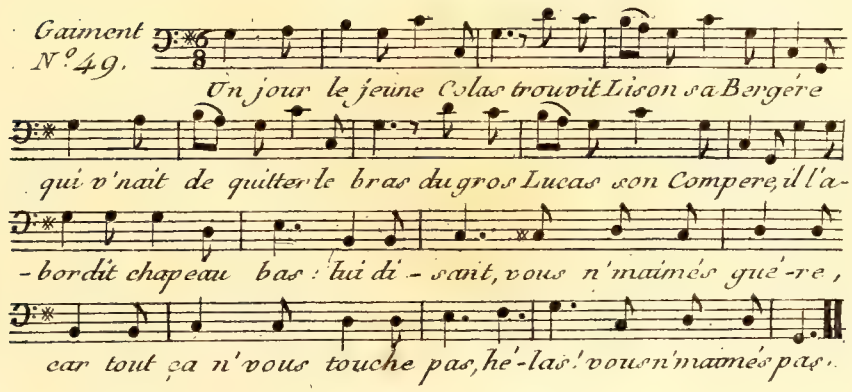
4

Sa tendresse est bornée
A Serrer mes genoux,
Jamais au lit couchée
N'ai oüi que sa toux
Ah! Pierre &.

5

Jamais dans la journée
N'a fermé les verroux,
Au fond de ma pensée
Je vois un bien si doux,
Ah! Pierre &.

Gaiment
N.° 49.



2

Vous n'fait's plus du tout de cas
Dian Berger qui persevere,
Vous désirés mon trépas,
Mais las! pour vous satisfaire
Y'm' faudroit un coutelas,
Mon ptit cœur &.

3

Tout chacun dit qu'j'ai des rats,
Je n'puis fermer la paupiere,
Je m'chéme pour vos appas
D'une terrible magniere,
Autrefois j'étois si gras!
Mon ptit cœur &.

4

Vous disiais queu qu'fois, Colas,
Pass. devant notre chaumiere,
Je m'tiendrai dessus le pas;
Ce souv'nir me désespere
Car je ne vous y vois pas,
Mon ptit cœur &.

5

Souvent j'allions tout là bas
Dans ce bosquet solitaire,
Nous promener pas à pas
En dépit de votre mere;
Qui n'scavoit rien du tracas;
Mon ptit cœur &.

6

Quand on lui contit le cas,
Ça le mit toute en colere,
Pourtant malgré son fracas,
Ma mine vous etoit chére,
C'n'est pas d'même à s'theure, hélas!
Je l'vois bien &.

7

Vous souvient-il ces jours gras
Quand j'fis une Bandouillere
D'un beau ruban de taf'tas,
Qui vous servoit de jarquiere?
Ni l'chagrin, ni l'embarras,
Dans c'tems là n'me troubloient guere,
Mais tout ça &.

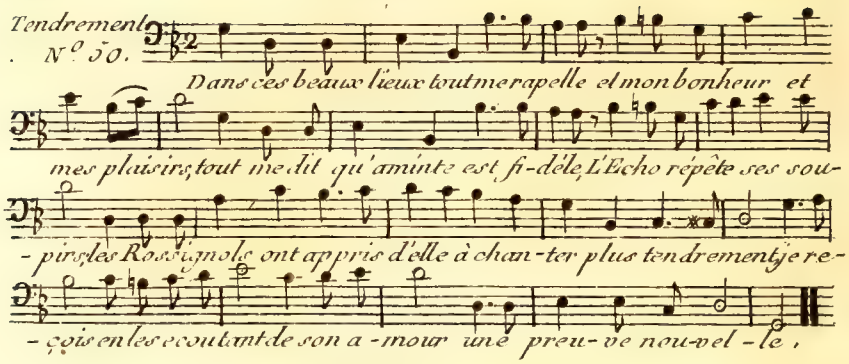
8

Si je marmotois tout bas
Queuque chanson pour vous plaire,
Vous m'disiois en riant Colas!
La sçais tu bien toute enquiere,
J'la chantois à tour de bras,
Mon ptit cœur &.

9

Faut-il qu'avec tant d'appas,
Vous soyéz parfaite et fiere,
Et que j'parde tous mes pas,
Pour vous avoir cru sincere!
Vous m'plantés là pour Lucas,
Hé, fi donc! vous n'maimes guere,
Car &.

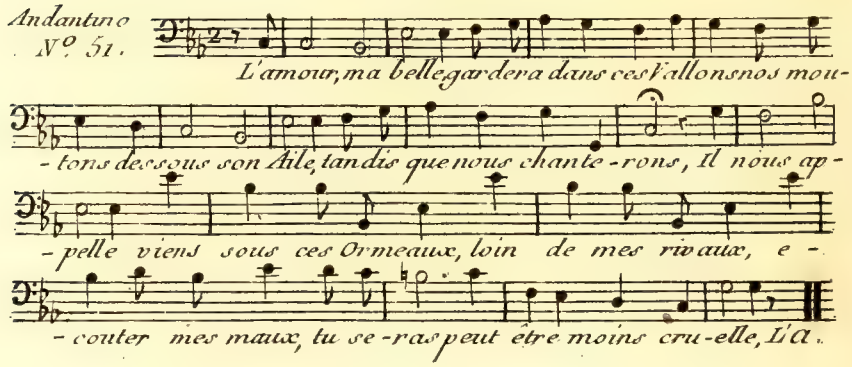
Tendrement
N.° 50.



2
Sur ce gazon l'herbe foulée
Semble n'oser se relever,
Elle attend qu'aminte troublée
Vienne avec moi la refuler,
On diroit que sur ce rivage
Tout s'unit pour mon bonheur;
L'onde nous prête sa fraicheur,
L'obscurité regne dans ce Bocage.

3
Que tardés vous? venés aminte
Tout favorise nos desirs,
Nous pouvons ici sans contrainte
Gouter les plus tendres plaisirs:
Mais je la vois... que sa presense
Met de trouble dans mes sens!
Ah! Dieux! quels transports je ressens!
Et que d'amour, et que d'impatience!

Andantino
N.° 51.



2

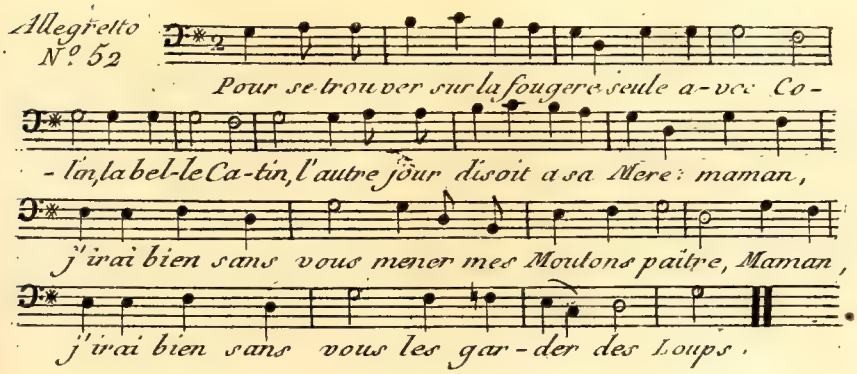
Tircis je n'ose
Ecouter ton chalumeau
Sous l'ormeau,
Et l'on en cause
Deja dans notre hameau,
Un cœur s'expose
Souvent au danger
De trop s'engager
Avec un Berger,
Et toujours l'Epine est sous la Rose
Tircis &.

3.

Que sert de craindre
Un discret et tendre amour
Sans détour ?
Que sert de feindre
Pour mes feux un doux retour ?
C'est trop contraindre
Ton ardeur pour moi,
Mon amour pour toi,
Donnons nous la foy,
Ce beau feu pourroit enfin s'eteindre
Que sert &.

4

Il faut se rendre,
Mon Berger a des accens
Si touchans
Vien donc apprendre
Ce que pour toi je ressens;
J'ai le cœur tendre,
Fidele et constant,
Si tu l'es autant,
Tu sera content,
Tu n'auras rien perdu pour attendre,
Il faut &.



2

Ma fille, repondit la mere,
Je prevois des maux,
Non pour nos troupeaux,
Mais pour une brebis plus chére,
Et je crains bien plus pour vous
Quand vous les menes paître,
Et je crains bien plus pour vous
Les Bergers que les Loups.

3

Malgré cette leçon si sage
Colin l'emporta,
Au bois s'en alla
En chantant le long du Village,
Colin je ne puis sans vous
Mener mes moutons paître,
Colin je ne puis sans vous
Les garder des Loups.

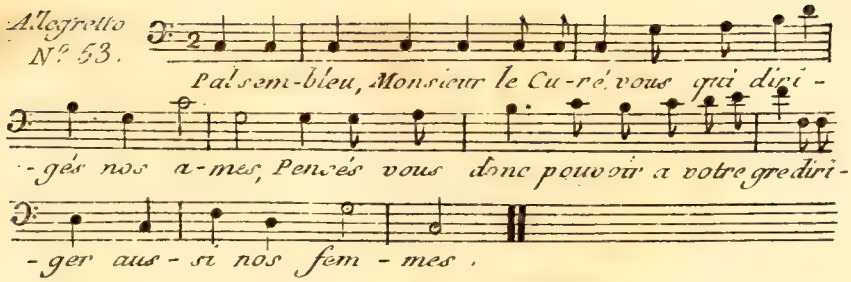
4

Le Berger que son amour presse
Accourt a sa voix;
Dans le fond des bois
Ces amans se disoient sans cesse
Comment pourrais-je sans vous
Mener mes moutons paître,
Comment pourrais-je sans vous
Les garder des Loups.

5

L'amour charmé d'un jeu si tendre
Leurs chanta ces mots;
Soyés en repôs:
Je me tiens prêt pour vous deffendre;
L'amour qui veille sur vous
Mene vos moutons paître;
L'amour qui veille sur vous
Les garde des Loups.

Allegretto
N.° 53.



2

De ce soin debarassés vous,
Nous ne voulons pas qu'on dise
Que les Enfans qui naissent parmi nous,
Soient des enfans de l'Eglise.

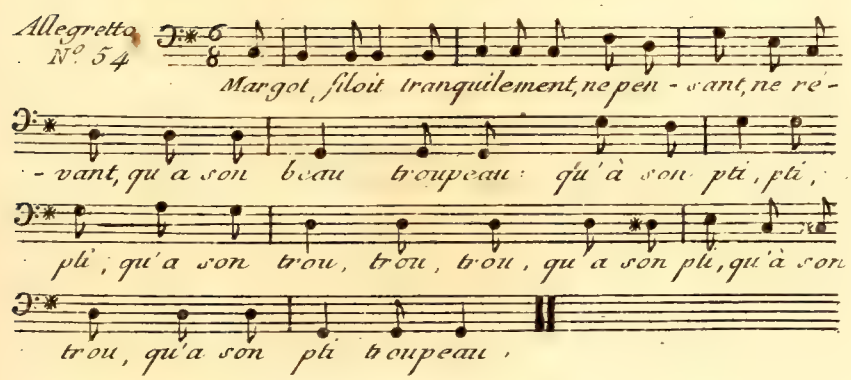
3

Passe encor pour être Cocus
Moyennant grosse finance;
Mais porter cornes pour des Oremus,
C'est un cas de consience.

4

Sans être Docteurs nous tenons
Pour un regle constante
Qu'un bon Pasteur doit suivant les Canons,
S'en tenir a sa servante.

Allegretto
N.° 54



2

Tout pres de la Colin etoit
Qui voyoit, qui l'orgnoit
Assis sous l'ormeau
Son gentit pti, pti, &.

3

Si beau le trouva le Berger
Qu'il ne put s'empecher
De crier tout haut,
Le charmant pti, pti,
Le charmant trou, trou,
Que ce pti,
Que ce trou,
Que ce pti troupeau.

4

Puis il aborda doucement,
Et fort civilement
Ota son chapeau
Devant son pti, pti,
Devant son trou, trou,
Son pti pti,
Son trou trou,
Devant son troupeau.

5

Et puis sans se faire prier,
Il se mit a jouer
De son chalumeau
Au près du pti, pti,
Au près du trou, trou,
Près du pti,
Près du trou,
Au pès du troupeau.

6

Que son instrument est charmant,
Dit, Margot, justement
C'est celui qu'il faut
Pour mon pti, pti, pti,
Pour mon trou, trou trou,
Pour mon pti,
Pour mon trou,
Pour mon pti troupeau,

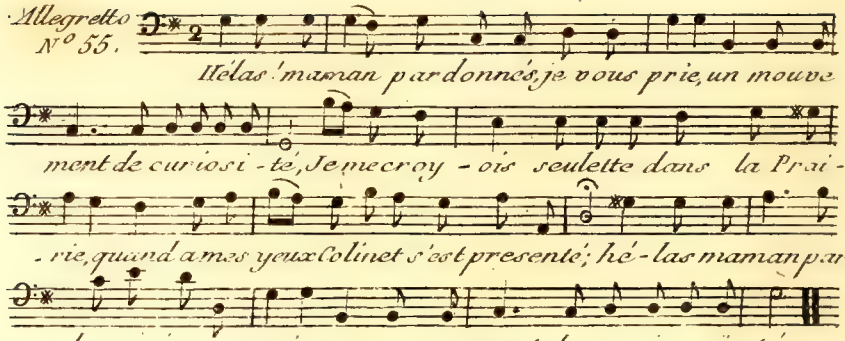
7
Si je l'avois j'en userois
Toujours j'en joüirois
Quand je mene a l'eau
Mon joli pti, pti,
Mon joli trou, trou,
Mon pti, pti,
Mon trou, trou,
Mon joli troupeau.

8
S'il te plait tant, dit le Berger,
Nous n'avons qu'a changer,
Prends mon Chalumeau,
Et moi ton pti, pti,
Et moi ton trou, trou,
Moi ton pti,
Moi ton trou,
Et moi ton troupeau.

9
Et pour te faire un marché d'or,
J'y veux bien joindre encor
Un autre joyau
Pour ton pti, pti, pti,
Pour ton trou, trou, trou,
Pour ton pti,
Pour ton trou,
Pour ton pti troupeau.

10
Tant et tant Colin marchanda
Qu'a la fin se trouva
Maitre, ou peut s'en faut
De son pti, pti, pti,
De son trou, trou, trou,
De son pti,
De son trou,
De son pti troupeau.

Allegretto
N° 55.



2

Vous le savés dans le Village on publie
Que ce Berger n'a point d'egal en beauté. hélas ! &.

3

En m'abordant dessus l'herbette fleurie,
A mes genoux à l'instant il s'est jetté. hélas ! &.

Au même instant sa bouche à la mienne unie
Fit naitre en moi le gout de la Volupté. hélas ! &.

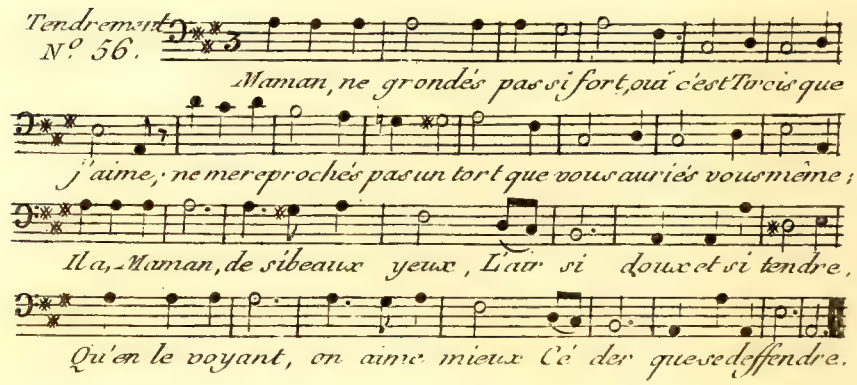
4

Il me vantoit les nœuds dont l'amour nous lie ;
J'ai voulu voir s'il disoit la verité hélas ! &.

5

Si ce plaisir est le charme de la vie
Est ce un grand mal à moi d'en avoir gouté. hélas &.

Tendrement
N° 56.



2

Je ne voulois pas m'engager,
La froideur m'étoit chère.
Tircis s'offrit pour mon berger,
Je devins sa bergere;
Je levai les yeux sur les siens,
Et je me crus aimée;
En tournant ses yeux sur les miens,
Il me vit enflamée.

3

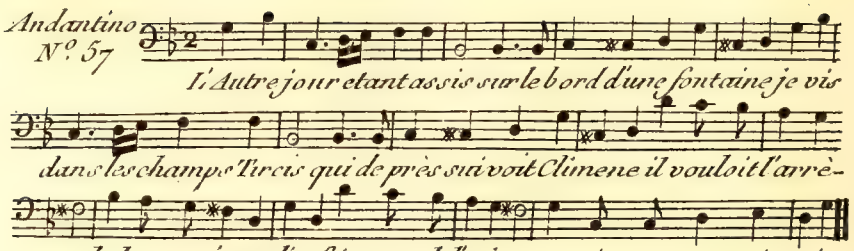
Il prit ma main et la baisa,
Mon trouble fut extrême;
Le fripon d'abord m'appaisa,
En disant; je vous aime:
Ce joli mot fait excuser
Un amant téméraire;
Je ne puis rien lui refuser,
Et je le laissai faire.

4

De quoi, disoit il, as tu peur?
C'est moi qui te caresse;
Pour être plus pres de ton cœur,
Dans mes bras je te presse:
Eh! quoi! l'image des plaisirs
Te trouble et t'effarouche!
C'est pour confondre nos soupirs
Que je meurs sur ta bouche.

5

Ainsi Tircis me rassuroit,
Qu'elle étoit ma foiblesse!
Le tendre Dieu qui m'inspiroit
Me cachoit ma yvresse
Je donnai tout a mon vainqueur,
Mon seul amour me reste;
Quand on laisse prendre son cœur,
Peut on garder le reste!



2

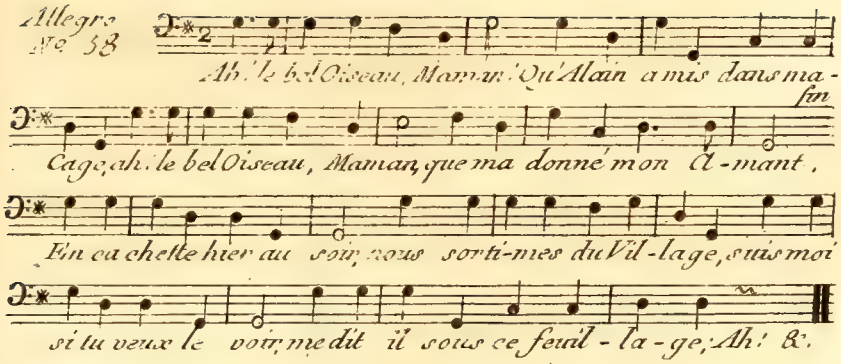
Tircis qui s'en aperçoit
En devient plus téméraire,
Il la suit près de l'endroit
Ou je rêvais solitaire;
J'aprochai doucement,
Afin de l'entendre:
Rien n'est indifferent,
Quand on a le cœur tendre

3

J'entendis que le Berger
Dit à la jeune Bergere,
Quoi! tu crains de t'engager
Que faut il donc que j'espere:
Quand on scait tout charmer,
On ne hazarde guere;
Ce n'est un mal d'aimer
Que quand on ne peut plaire.

4

Le Berger ne dit plus rien,
La Bergere etoit muette;
Mais l'amour la servoit bien,
Il preparoit sa deffaite:
La pudeur resistoit;
Mais un soupir la chasse;
Le seul desir restoit,
Le plaisir prit sa place.



2

Pressons nous, mon cher Alain,
S'il s'échappoit quel dommage!
Mon cœur bat, mets y ta main,
Le sien battoit d'avantage.
Ah! &.

3

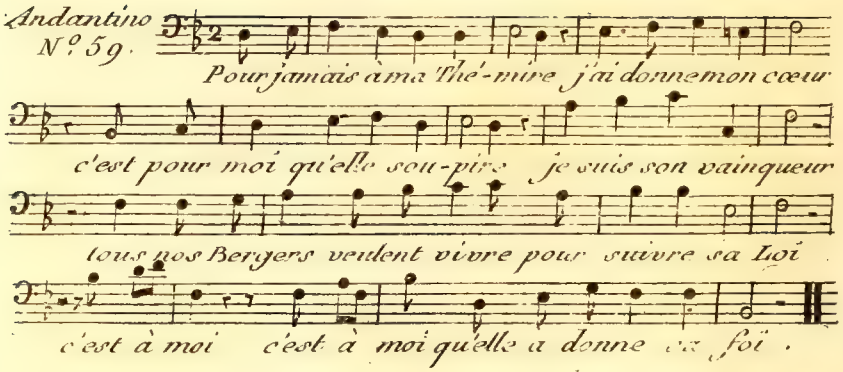
Il me prit un doux baiser,
Alain Alain sois donc sage;
C'est, dit il, pour préparer,
Du bel Oiseau le langage;
Ah! &.

4

Il me presse de nouveau,
Je le tiens, dit il, courage,
Le voici sous mon chapeau,
C'est le plus beau du Village;
Ah! &.

5

Il est a moi pour toujours,
Il cherit son esclavage,
C'est l'objet de mes amours,
J'en veux jouir sans partage;
Ah! le &.

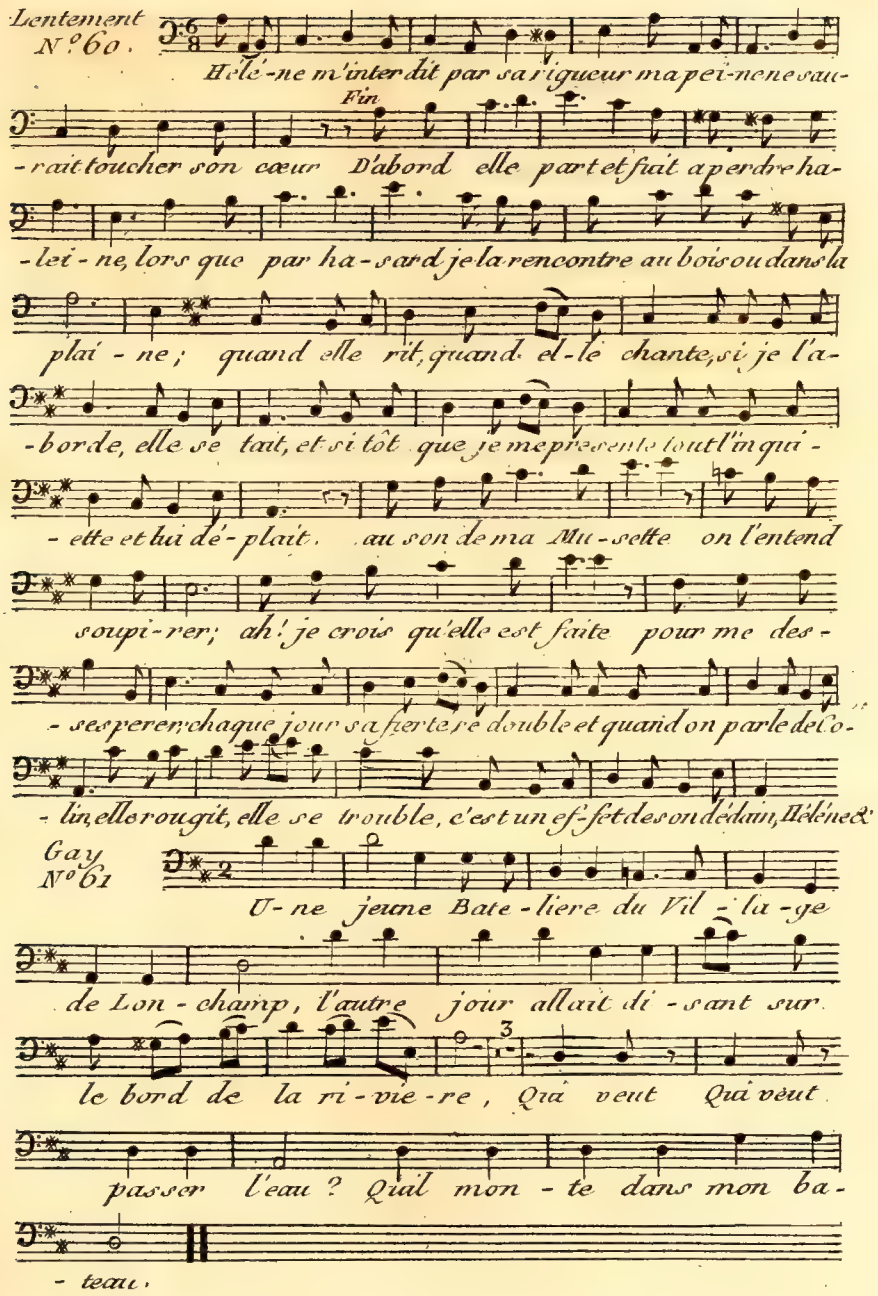


2

L'autre jour sur la fougére
Le beau Licidas
Vint parlér a ma Bergére
Qui n'écouta pas ,
Elle mépriſe en ſon âme
La flame
D'un Roi,
C'est a moi ,
C'est à moi ,
Qu'elle a donné ſa foi ,

3

S'il etoit uneDéeſſe
Brillante d'appas
Qui vint m'offrir ſa tendreſſe ,
Je n'en voudrois pas ;
C'est ton cœur ſeul ou j'aſpire ,
Themire ,
Crois moi ,
C'est à toi ,
C'est à toi ,
Que j'ai donné ma foi ,


Lentement
N.° 60.
Hé-lé-ne m'interdit par sa rigueur ma pei-ne ne sau-
Fin
-rait toucher son cœur D'abord elle part et fuit a perdre ha-
-lei-ne, lors que par ha-sard je la rencontre au bois ou dans la
plai-ne; quand elle rit, quand el-le chante, si je l'a-
-borde, elle se tait, et si tôt que je me presente tout l'in qui-
-ette et lui dé-plait. au son de ma Mu-sette on l'entend
soupi-rer; ah! je crois qu'elle est faite pour me des-
-esperer chaque jour sa fierte se double et quand on parle de l'o-
-lin, elle rougit, elle se trouble, c'est un ef-fet de son dédain, Hélène.
Gay
N.° 61
U-ne jeune Bate-liere du Vil-la-ge
de Lon-champ, l'autre jour allant di-sant sur
le bord de la ri-vie-re, Qui veut Qui veut
passer l'eau? Qui l'mon-te dans mon ba-
-teau.

2

Ma Nacelle est bien entiere,
Embarquez vous hardiment;
Je lui criai sur le champ,
Oh! la belle batelière!
Je veux, je veux passer l'eau,
Recois moi dans ton bateau

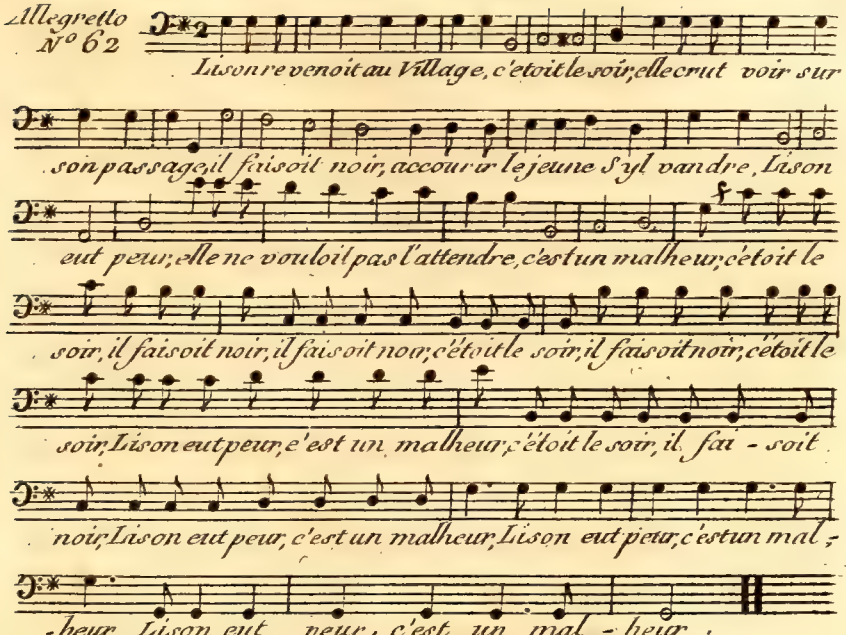
3.

Dans sa barque l'ouvriere
Me fit entrer lestement,
Si bien vogua qu'a l'instant
J'eus traversé la riviere
Qui veut, Qui veut passer l'eau
Qu'il monte dans son Bateau.

4

J'aime à passer la riviere,
Je la passe frequemment:
Jamais tel contentement
Je n'eus d'une Batelière:
Qui veut, qui veut passer l'eau,
Qu'il choisisse son bateau.

Allegretto
N° 62



Que pouvoit faire cette belle
C'etoit le soir ;
S'il vandre court plus vite qu'elle ;
Il faisoit noir ,
Bientôt il la joint et l'arrête ,
Lison eut peur :
La peur la fit cheoir, sur l'herbette,
C'est un malheur .
Il faisoit noir &c .

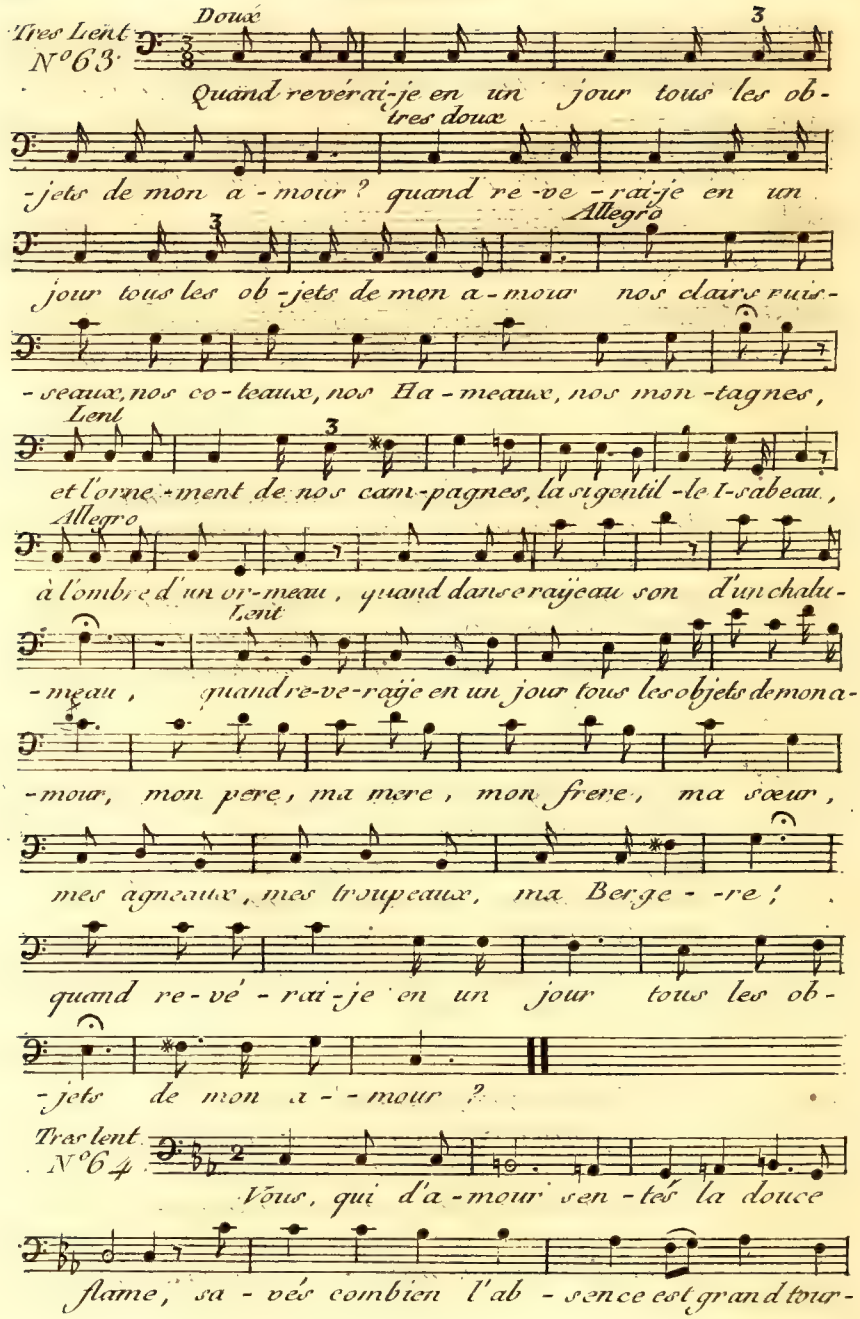
2

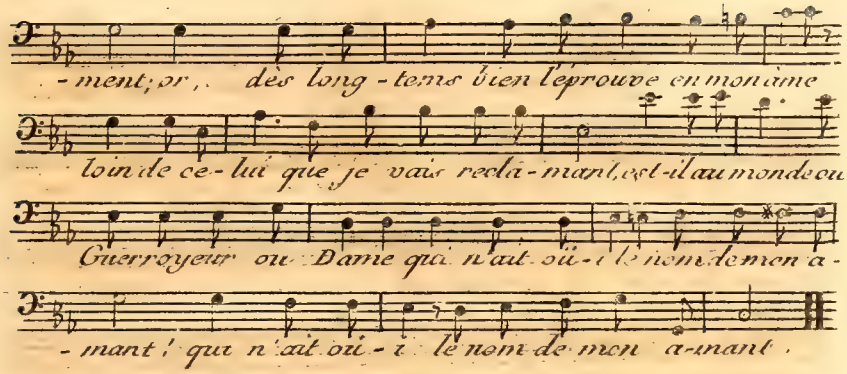
Quand elle fut ainsi tombée ,
C'etoit le soir ,
Le Berger a la derobée ,
Il faisoit noir :
Voulut ravir certaine Rose ,
Lison eut peur ,
La peur ne sert pas a grand chose ,
C'est un malheur .
Il faisoit noir &c .

3

Personne n'etoit sur la route ,
C'etoit le soir ,
Bientot Lison n'y vit plus goute ,
Il faisoit noir :
Sa taille devint moins légere ,
Lison eut peur :
neuf mois après elle fut mere ,
C'est un malheur
Il faisoit noir &c .

4


Très Lent
N°63
Doux
Quand revérai-je en un jour tous les ob-
très doux
-jets de mon a-mour ? quand re-ve-rai-je en un
Allegro
jour tous les ob-jets de mon a-mour nos clairs ruis-
-seaux, nos co-teaux, nos Ha-meaux, nos mon-tagnes,
Lent
et l'orne-ment de nos cam-pagnes, la si gentil-le I-sabeau,
Allegro
à l'ombre d'un or-meau, quand danse rai je au son d'un chalu-
Lent
-meau, quand re-ve-raije en un jour tous les objets de mon a-
-mour, mon pere, ma mere, mon frere, ma sœur,
mes agneaux, mes troupeaux, ma Ber-ge--re !
quand re-vé-rai-je en un jour tous les ob-
-jets de mon a--mour ?
Très lent
N°64
Vous, qui d'a-mour sen-tés la douce
flame, sa-vés combien l'ab-sence est grand tour-



2

Lors qu'on aprend qu'une ville est reduite,
Qu'un fier géant en deux est pourfendu
Qu'un seul a mis toute un armée en fuite
Qu'un grand Lion gît sur terre etendu,
C'est mon amant qu'on nomme tout de suite,
A telle gloire, autre est-il pretendu.

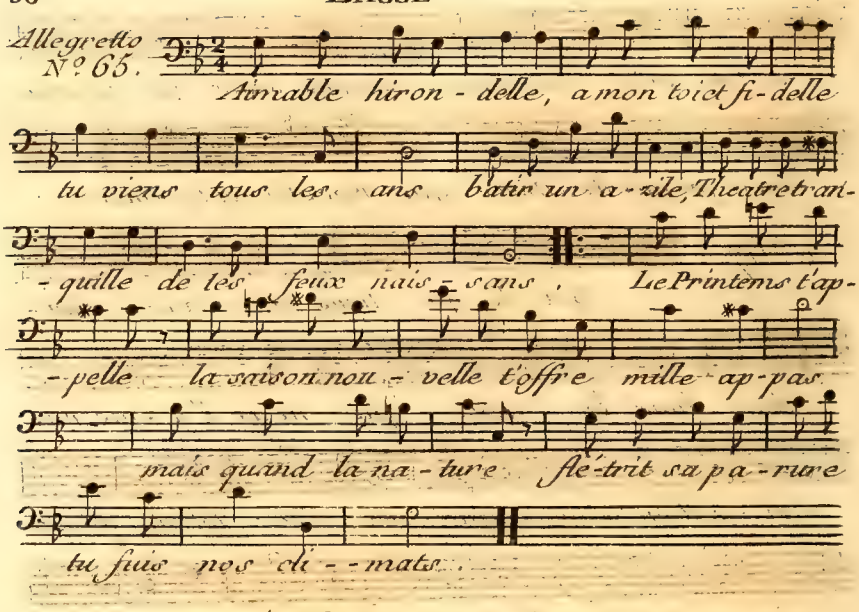
3

Qui mieux que lui sait signaler son Zéle,
Et les payens tuer, ou convertir?
Qui pourroit mieux obtenir d'une belle,
Palme d'amour, ou rose de plaisir;
Qui deffend mieux l'honneur d'une pucelle
Et, s'il le veut, qui peut mieux le ravir?

4

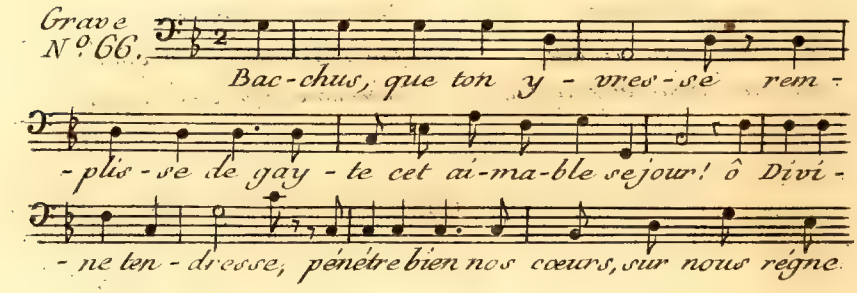
A le chercher, si je passe ma vie,
Si le chanter est mon plus doux labeur,
Peut on avoir plus noble fantaisie?
Peut on choisir plus aimable vainqueur?
Si parmi vous, est mon cher Isaïe,
Ah! rendés moi le maitre de mon cœur.

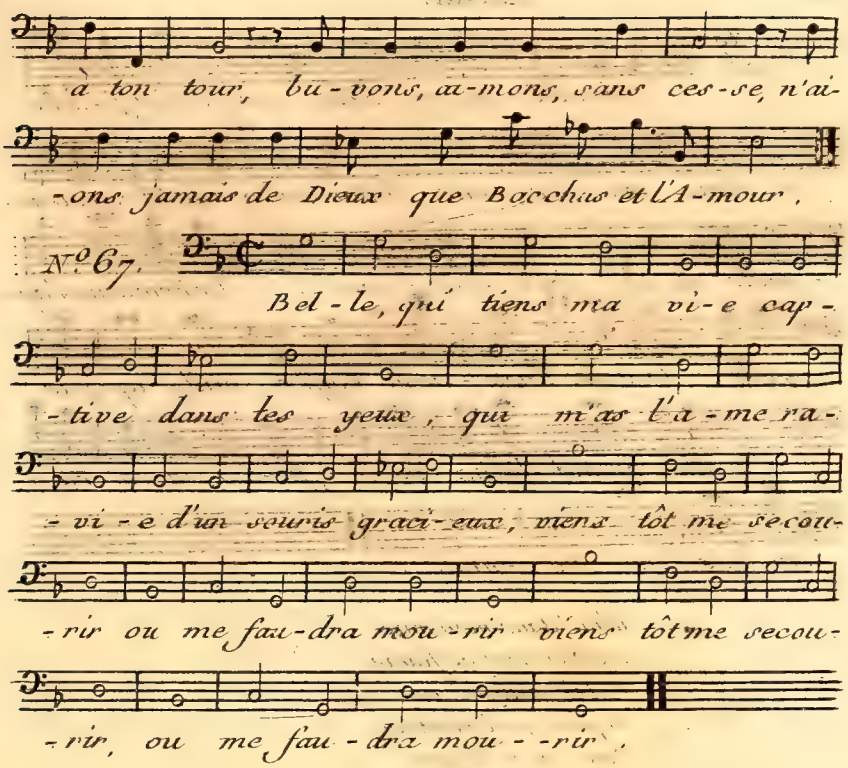
Allegretto
N.º 65.



Hélas! dans mon ame
Un Dieu tout de flame
Entré malgré moi
Depuis qu'il l'habite
Sans cesse l'agite
Et lui fait la loi!
Mais quand la nature
Flétrit la verdure
Et fane les fleurs;
Toujours sa puissance
Sait donner naissance
Aux tendres ardeurs.

Grave
N.º 66.





2.

Mon ame souloit être
Libre de passions
Mais amour s'est fait maître
De mes affections,
Et a mis sous sa loy
Et mon cœur et ma foy.

3.

Plutôt on verra l'onde
Contre mont reculer,
Et plutôt l'œil du monde
Cessera de bruler,
Que, l'amour qui m'époint
Décroisse d'un seul point.

FIN.

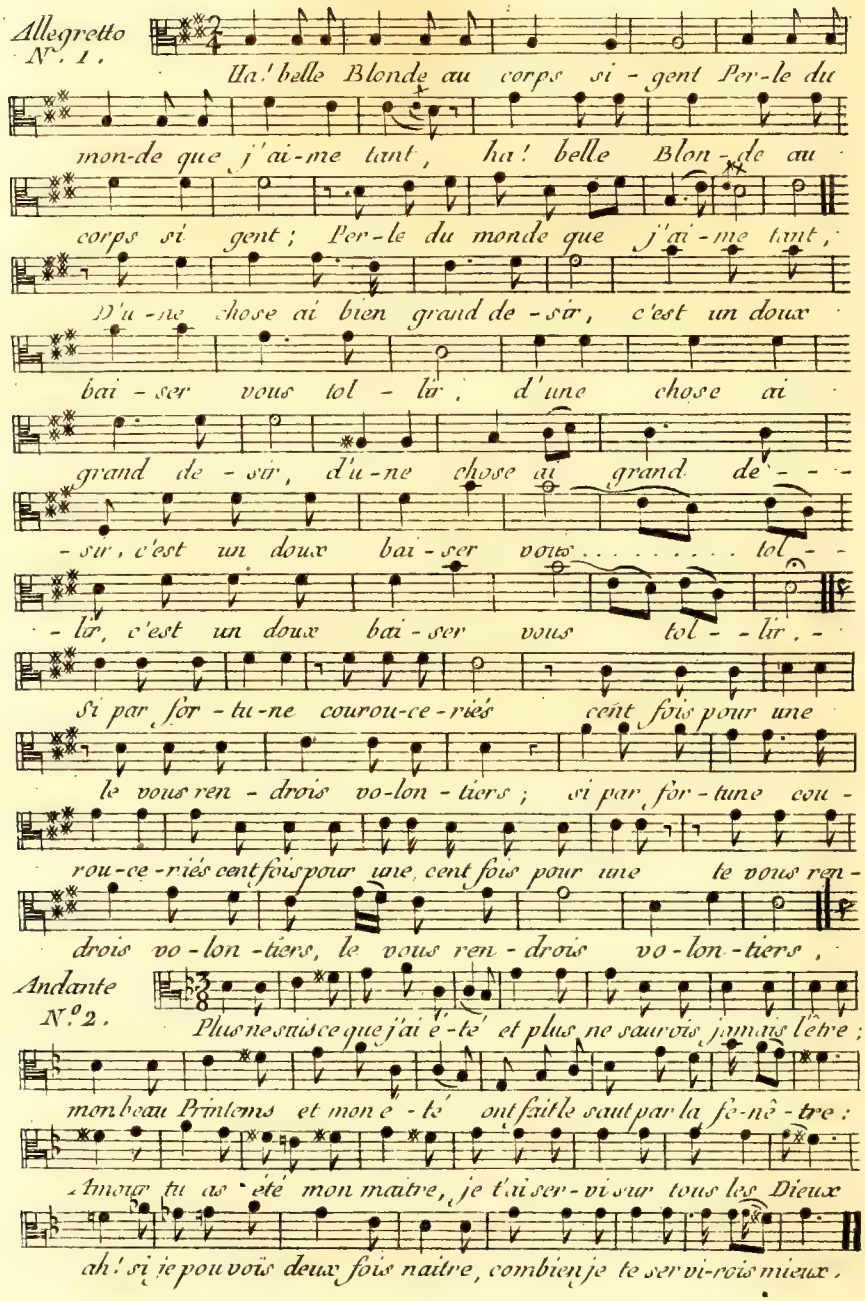
PARTIES SÉPARÉES

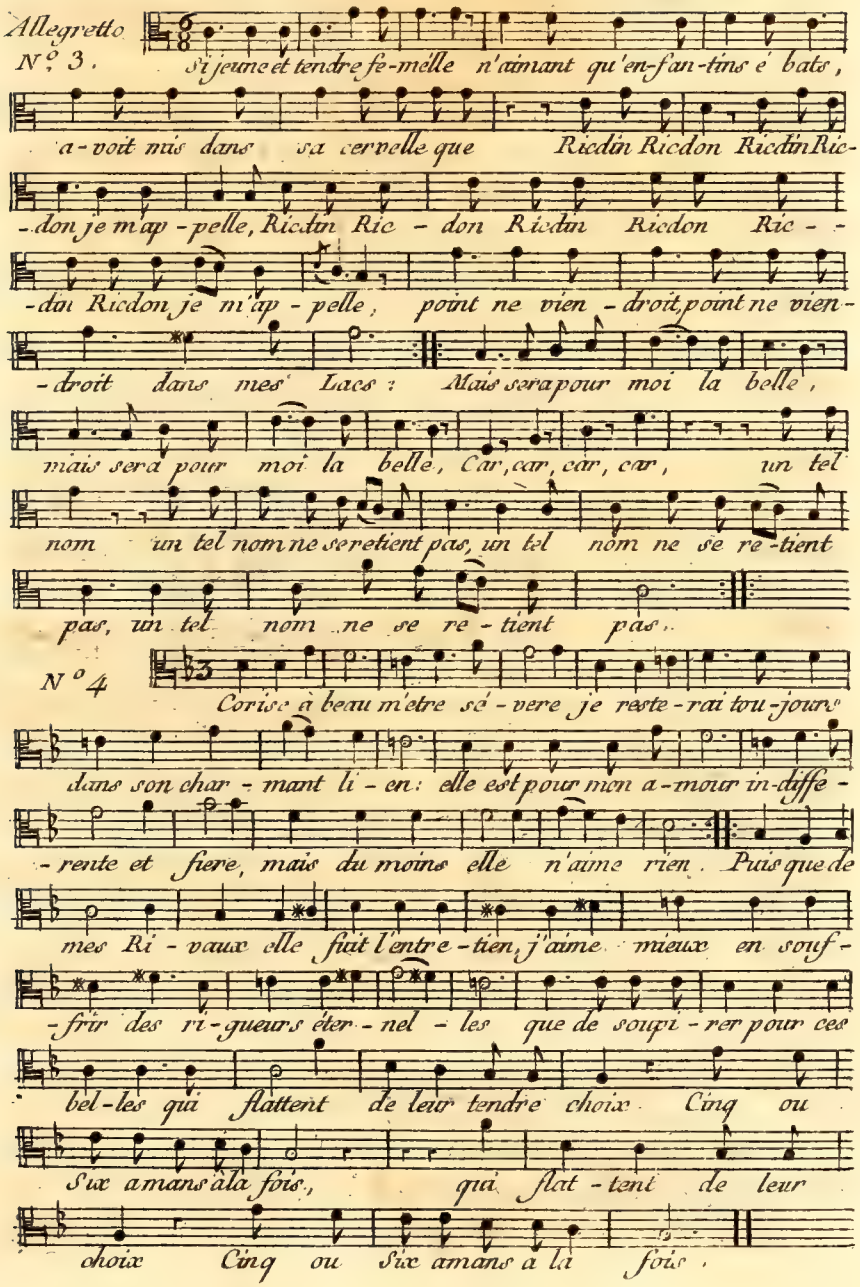
DES CHANSONS

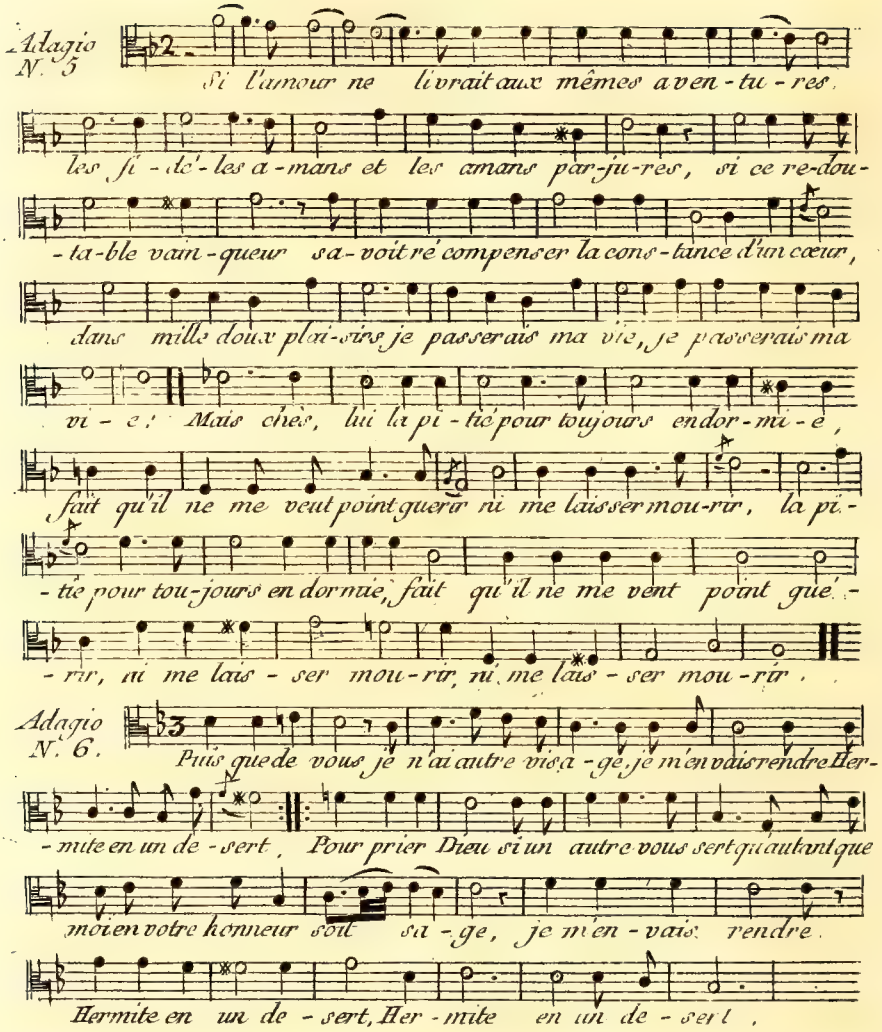
A 4 Parties

HAUTE CONTRE

HAUTE CONTRE



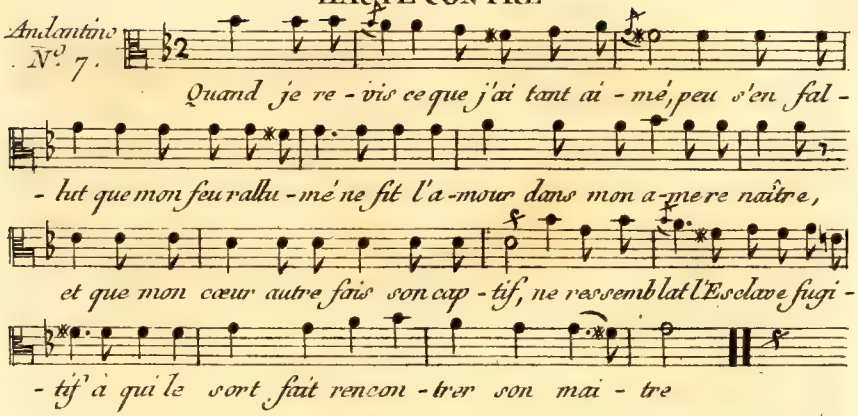

Allegretto
N.º 3.
Si jeune et tendre fe-mélle n'aimant qu'en-fan-tins é bats,
a-voit mis dans sa cervelle que Ricdin Ricdon Ricdin Ric-
-don je m'ap-pelle, Ricdin Ric-don Ricdin Ricdon Ric--
-din Ricdon je m'ap-pelle, point ne vien-droit, point ne vien-
-droit dans mes Lacs: Mais sera pour moi la belle,
mais sera pour moi la belle, Car, car, car, car, un tel
nom un tel nom ne se retient pas, un tel nom ne se re-tient
pas, un tel nom ne se re-tient pas.
N.º 4
Corise à beau m'etre sé-vere je reste-rai tou-jours
dans son char-mant li-en: elle est pour mon a-mour in-diffe-
-rente et fiere, mais du moins elle n'aime rien. Puis que de
mes Ri-vaux elle fuit l'entre-tien, j'aime mieux en souf-
-frir des ri-gueurs éter-nel-les que de soupi-rer pour ces
bel-les qui flattent de leur tendre choix Cinq ou
Six amans à la fois, qui flat-tent de leur
choix Cinq ou Six amans à la fois.



Adieu, amour, adieu, gentil Corsage.
Adieu, ces si beaux yeux.
Je n'ai pas eu de vous grand avantage,
Un moins aimant aura peut être mieux (bis)

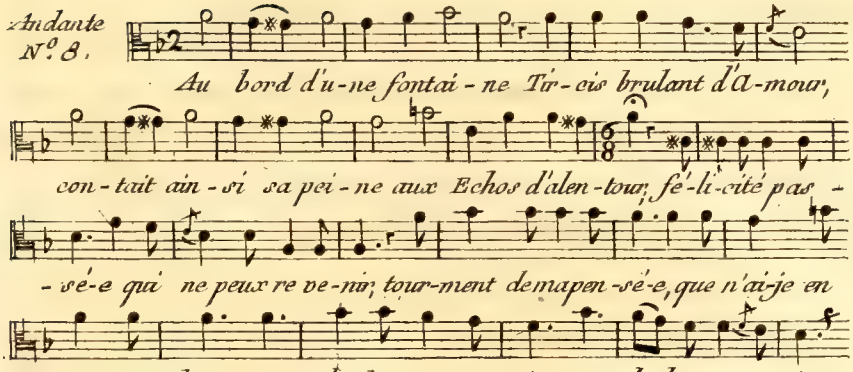
HAUTE CONTRE

Andantino
N.° 7.



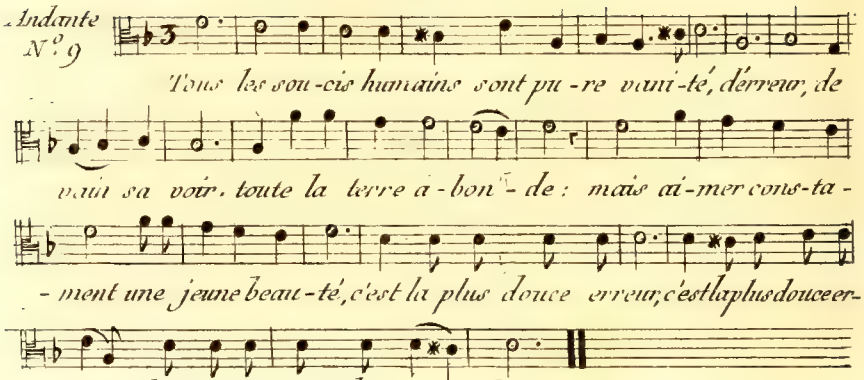
Que de discours mon ame séduisans !
Que de penseers l'un l'autre détruisans.
Sentis-je alors agiter mon courage !
Que mon esprit de ses lacs échappé,
Se repentit de s'être détrompé !
Qu'il me deplut d'être devenu Sage !

Andante
N.° 8.



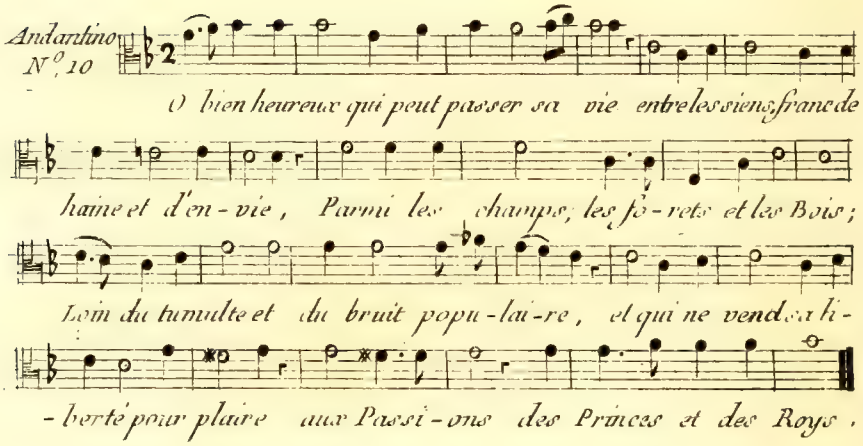
HAUTE CONTRE

Andante
N.° 9



Non, non, n'écartons point un si plaisant souci ;
Rien n'est doux sans amour dans cette vie humaine :
Ceux qui cessent d'aimer cessent de vivre aussi,
Ou vivent sant plaisir comme ils vivent sans peine.

Andantino
N.° 10



2.

Il n'a souci d'une chose incertaine,
Il ne se paît d'une esperance vaine.
Nulle faveur ne va le décevant.
De cent fureurs il n'a l'ame embrasée,
Et ne maudit sa jeunesse abusée.
Quand il ne trouve à la fin que du vent.

3.

L'ambition son courage n'attise,
D'un fard trompeur son ame il ne déguise;
Il ne se plaît à violer sa foi,
Des grands Seigneurs l'oreille il n'importune:
Mais en vivant content de sa fortune;
Il est sa Cour, sa faveur, et son Roy.

4.

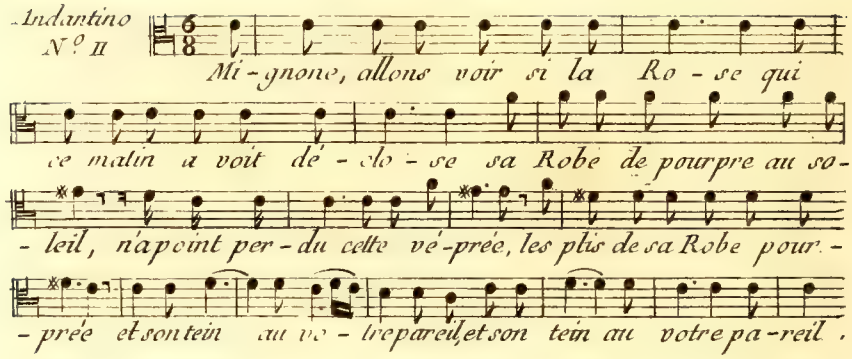
Si je ne loge en ces maisons dorées,
Au front superbe aux voutes peinturées
D'azur, d'émail et de mille couleurs,
Mon œil se plaît des trésors de la plaine,
Riche d'œillet, de lys, de Marjolaine.
Et du beau Thym des Printanieres fleurs

5.

Ainsi vivant rien n'est qui ne m'agrée
J'ai des Oiseaux la Musique sacrée
Quand au matin ils bénissent les Cieux:
Et le doux son des bruyantes fontaines
Qui vont coulant de ces roches hautaines
Pour arroser nos Prés délicieux.

6.

Douces Brebis, mes fidéles Compagnes:
Vergers, Buissons, Forêts, Prés et Montagnes,
Soyés témoin de mon contentement:
Et vous, ô Dieux, faites, je vous suplie.
Que cependant que durera ma vie,
Je ne connoisse un autre changement.

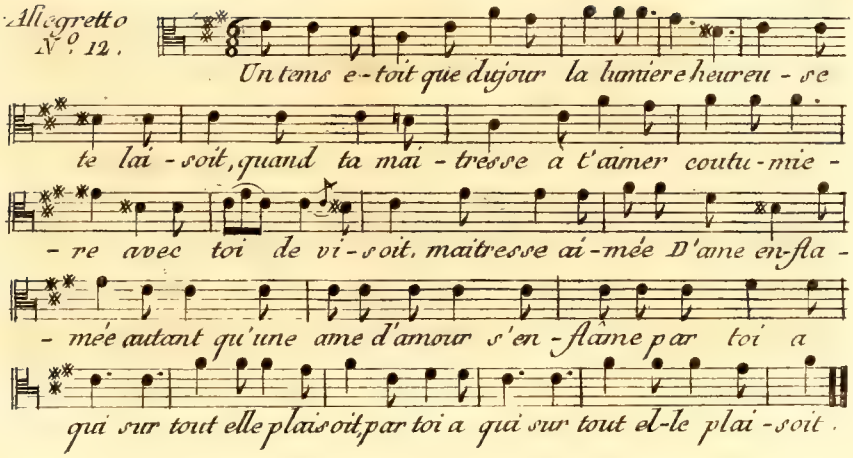


2.e

Las! voyés comme en peu d'espace,
Mignone, elle a dessus la place
Ses douces beautés laissé choir,
O vraiment, Marotte Nature
Près qu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir.

3.

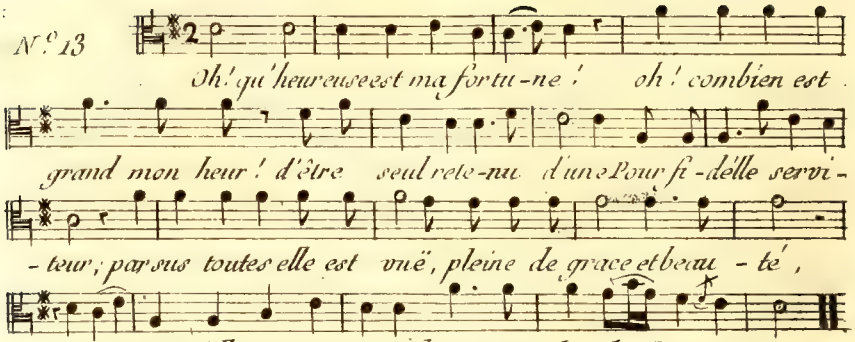
Donc si vous m'en croyés, Mignone,
Tandis que votre âge fleurone
En sa plus verte nouveauté,
Cueillés, Cueillés votre jeunesse
Comme cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté



2.e

Lors sefaisoient dix mille gentillesses
En tout heur et tout bien ;
Si tu voulois des jeux de mille especes,
Elle les vouloit bien.
Lors la Lumiere,
Te fut bien chere,
Alors la vie
Te fut amie,
Quand vous viviés en un si doux lien (bis.)

N.° 13

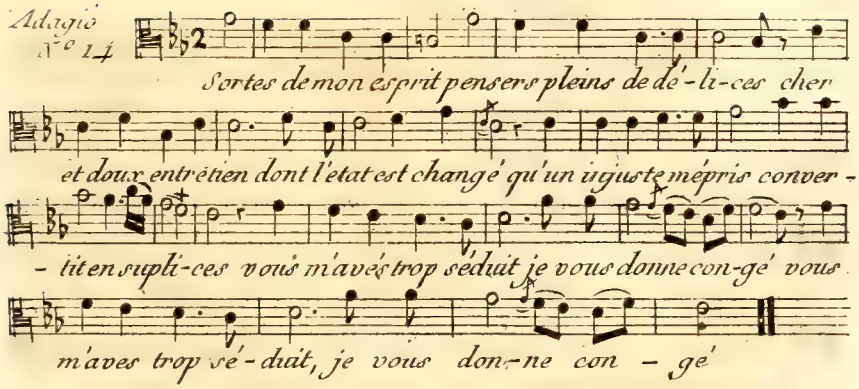


2

Comparer est imposible
Sa grande perfection,
Fors qu'à mon heur jndicible
Et à mon affection:
Mais tous deux procédent d'elle;
Et moi seul je n'ai rien
Qu'un cœur loyal et fidelle,
Encore n'est-il pas mien.

3

O vous qui ne l'avés vuë,
Voyés-la pour votre bien;
Puis jugés, l'ayant connuë;
L'heur que ce m'est d'être sien
Mais la voyant si parfaite,
Gardés-vous bien un chacun
Car pour blesser elle est faite,
Et de tous n'en guerrir qu'un.



2.

Avec vos mots flateurs et, vos feintes idoles ;
De constance et de foi déïtes sans pouvoir :
Dont le son déjuisoit si souvent les paroles ,
Quel amant n'eut été facile a décevoir ?

3.

Me jurer , que son coeur dont les flâmes sont mortes ,
Embrasé d'un beau feu soupiroit nuit et jour
Et de Myrte enchainé de mille et mille sortes
Brûloit avec le mien sur l'autel de l'amour .

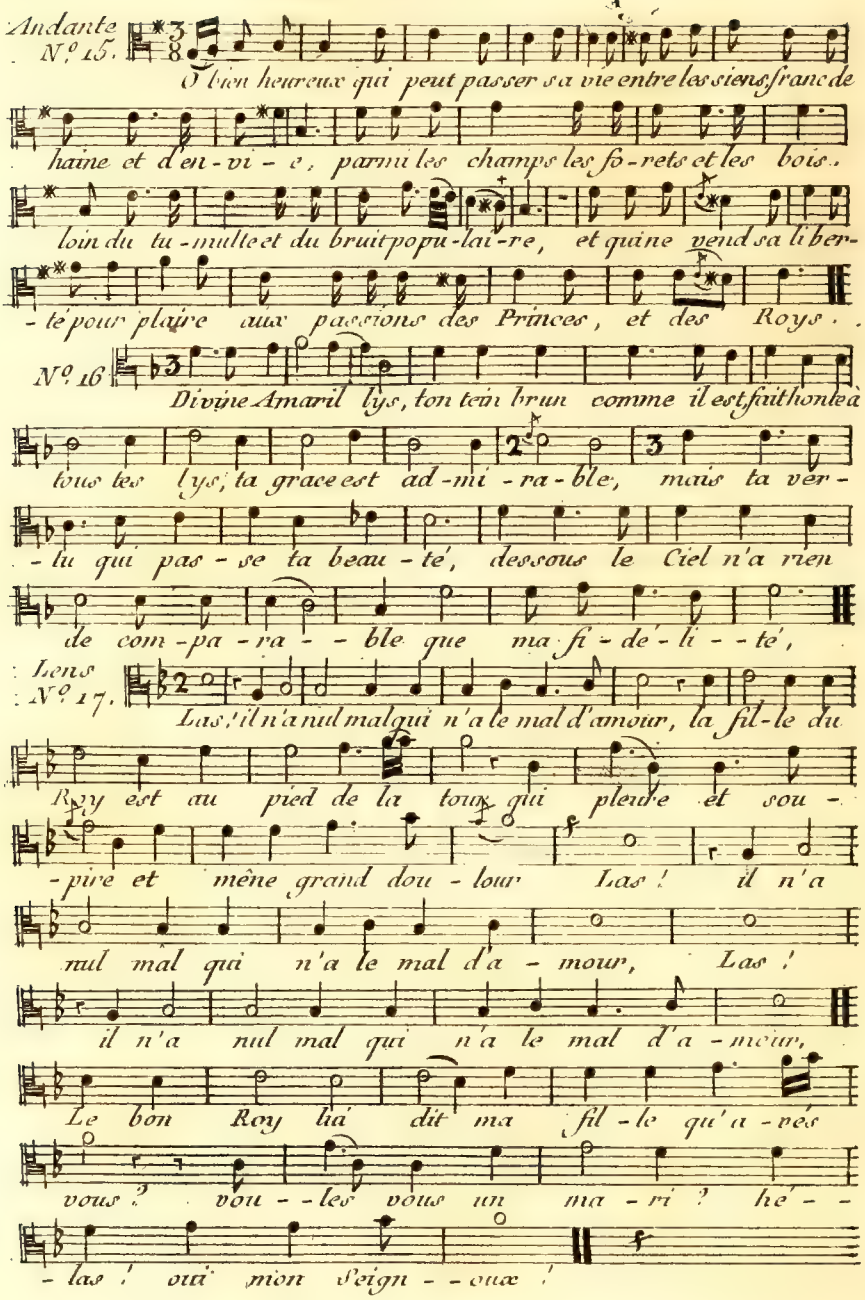
4.

A moi qui ne vivois que pour lui rendre hommage ;
Et n'aimois mon esprit enclin a l'adorer
Que pour le seul respect des traits de son visage
Que l'amour de sa main y sut si bien tirer .

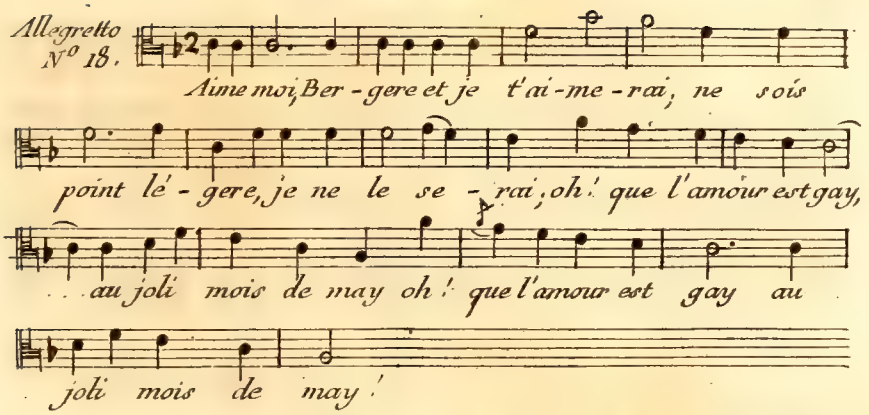
5.

Adieu ! mais qu'ay je dit ! quelle erreur me transporte !
Qui, moi, de tes beaux yeux vouloir rompre la loy ;
Et briser tant de nœuds dont la chaîne est si forte !
Comme si mon vouloir étoit encore a moi !

Haute contre



HAUTE CONTRE



2

Mon cœur et ma vie
Je te donnerai ;
Jamais d'autre amie
Je ne servirai ;
Oh ! que l'amour est gay
Au joli mois de May !

3

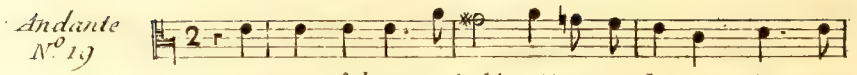
Dans ce verd Bocage
Je te menerai ;
Cens fois a l'ombrage
Je te baiserai ;
Oh ! que l'amour est gay
Au joli mois de May !

4.

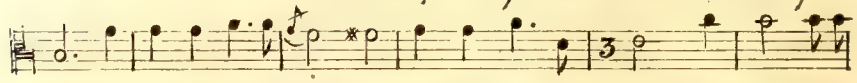
De nos amourettes
Je te parlerai ,
Et sur les fleurettes
Je te jetterai .
Oh ! que l'amour est gay .
Au joli mois de May !

HAUTE CONTRE

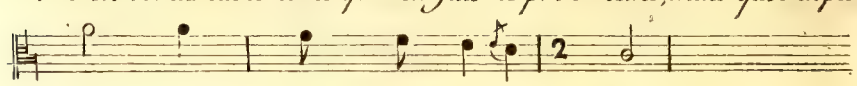
Andante
N.° 19



Tu crois ô beau Soleil ! qu'à ton Eclat rien n'est pa-

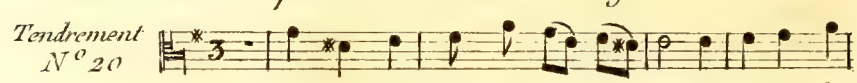


- reil en cet aimable tems que tu fais le prin - tems; mais quoi! tu pa-

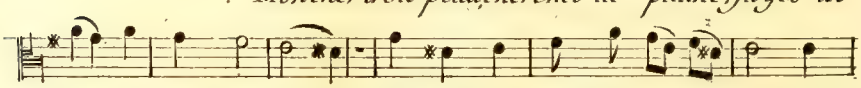


- lis au - près d'A - maril - - lys ,

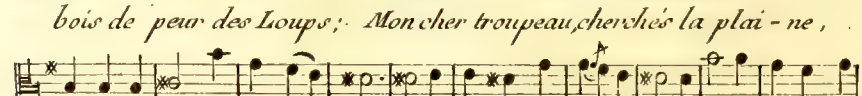
Tendrement
N.° 20



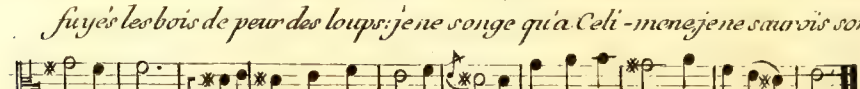
. Mon cher trou-peau, cherchés la plaine, fuyés les



bois de peur des Loups ; Mon cher troupeau, cherchés la plai - ne ,



fuyés les bois de peur des loups: je ne songe qu'à Celi - mene, je ne saurois son-

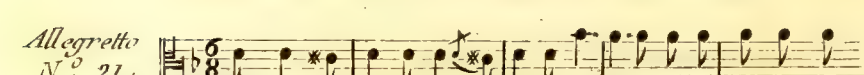


- ger à vous, je ne songe qu'à Celi - mene, je ne sourois songer a vous.

2.e

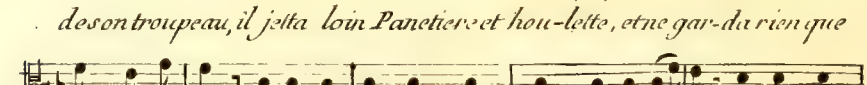
Je ne scais plus depuis que j'aime
Mener mes Chiens ni vous guider ;
Je n'ai pu me garder moi même ,
Comment pourois je vous garder !

Allegretto
N.° 21.



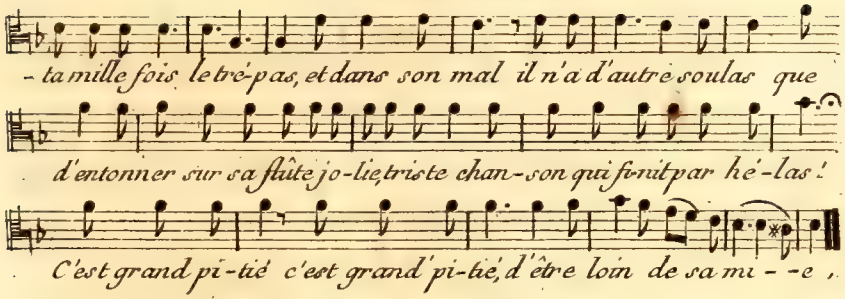
Dès que Robin eut vû partir Voinette, il quitta là le soin

de son troupeau, il jetta loin Panetiere et hou-lette, et ne gar-da rien que



son chalumeau, il le mon-ta plus fort qu'un Jeremi - e il souhait -

HAUTE CONTRE



2

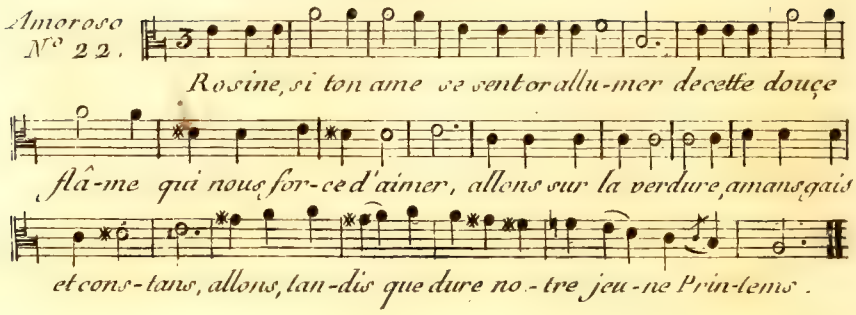
Ces derniers mots sans cesse il repette ,
Tantôt assis sur le bord d'un Ruisseau ,
Tantôt couché sur la tendre herbette ,
Tantôt le dos appuyé d'un Ormeau ;
Que ne mene Berger si triste vie ..
Du doux sommeil il ne fait plus de cas ;
Plus qu'un hermite il fait maigre repas ,
Danses et jeux ja ne lui plaisant mie ,
Et dans sa bouche il n'a rien qu'un hélas !
C'est grand pitié d'être loin de ma mie .

3

Il n'est Berger qui son mal ne regrette ,
Et près de lui Bergeres du hameau ,
Viennent chanter filant leur Quenouillette ;
Pour consoler ce jeune Pastoureau :
Mais leur doux chant point ne le solacie ,
Tant la douleur le tient de dans ses Lacs ;
Pour ne rien voir les yeux tient toujours bas :
Et si leur dit , laisses moi je vous prie ,
Puis aussi-tôt revient a son hélas !
C'est grand pitié d'être loin de sa mie .

Haute contre

Amoroso
N° 22.



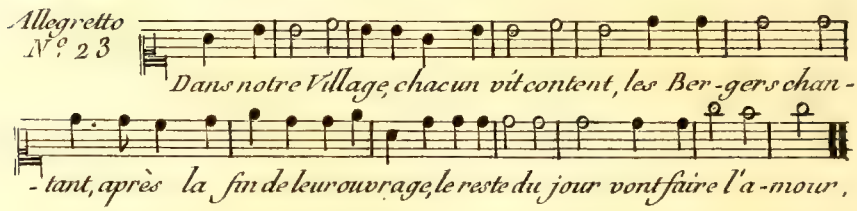
2.

Avant que la journée,
De notre age qui fuit,
Se trouve environnée,
Des ombres de la nuit,
De vivre notre vie,
Prenons le doux loisir,
Et malheur à l'envie,
Qu'offense le plaisir.

3.

Venes, ma tant aimée,
Ça trompons le destin
Qui clôt notre journée,
Souvent dès le matin;
Allons sur la verdure,
Amans gais et constans,
Allons, tandis que dure
Notre jeune Printems.

Allegretto
N° 23



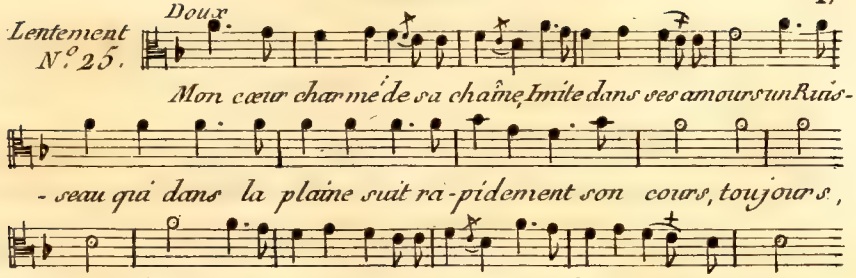
2

Il sont a leurs belles
Si fort attachés
Qu'ils seroient touchés
D'une inquiettude mortelle
S'ils passoient un jour
Sans faire l'Amour.

3.

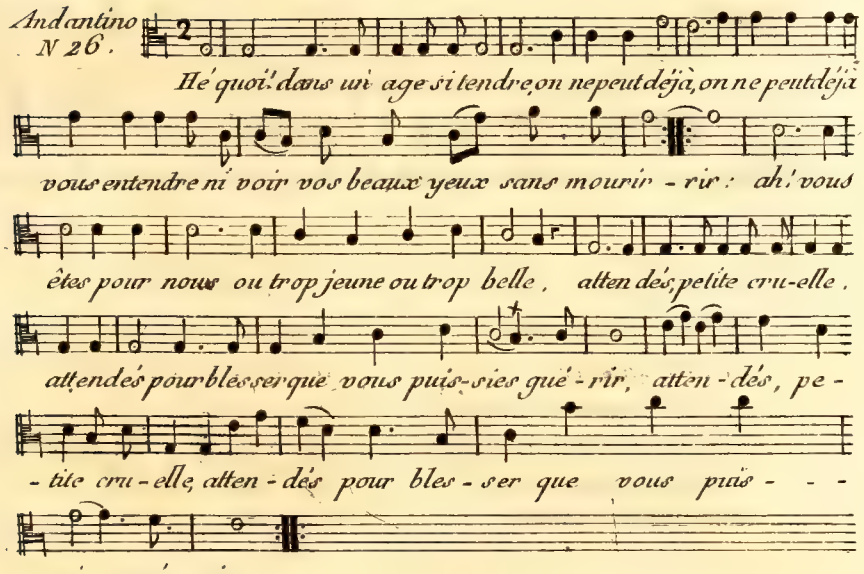
Jamais la tristesse
Ne regne en ces lieux,
Les ris, et les jeux
Y font leur demeure sans cesse,
Ah! le beau sejour
Pour faire l'Amour!

Lentement
N.° 25.



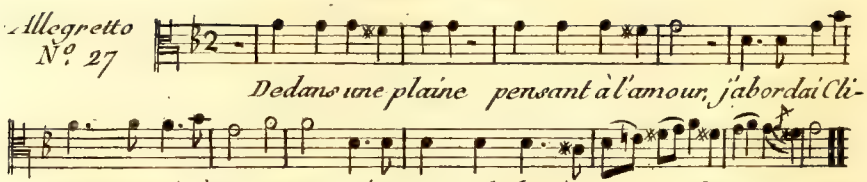
Quand le sort qui tout entraîne
Au tombeau nous conduira,
On gravera sur un Chêne
Que le tems respectera
Hélas !
Hélas !
Rien ne fut si beau qu'Ismene,
Rien de plus tendre qu'Hylas.

Andantino
N 26.



HAUTE CONTRE

Allegretto
N.° 27



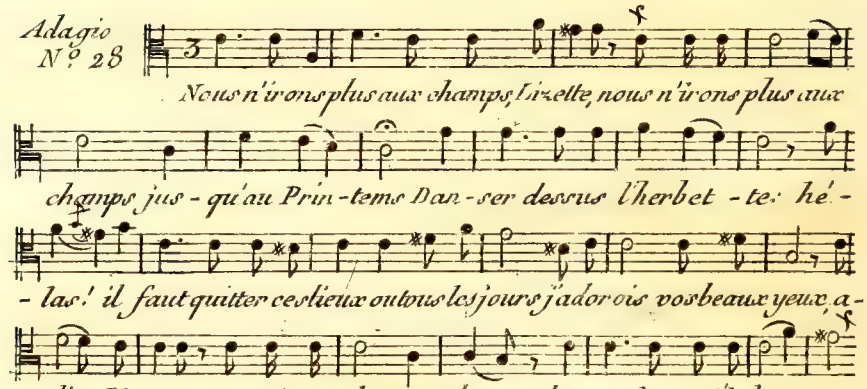
J'abordai Climene,
Me mis a genoux
Lui disant, ma belle,
Donnés moi secours.
Si &.

Ceux que vos yeux blessent,
Les guerissés vous ?
J'aurois trop a faire,
Berger, taises vous.
Si &.

Lui disant, ma belle,
Donnés moi secours.
Ceux que vos yeux blessent,
Les guerissés vous ?
Si &.

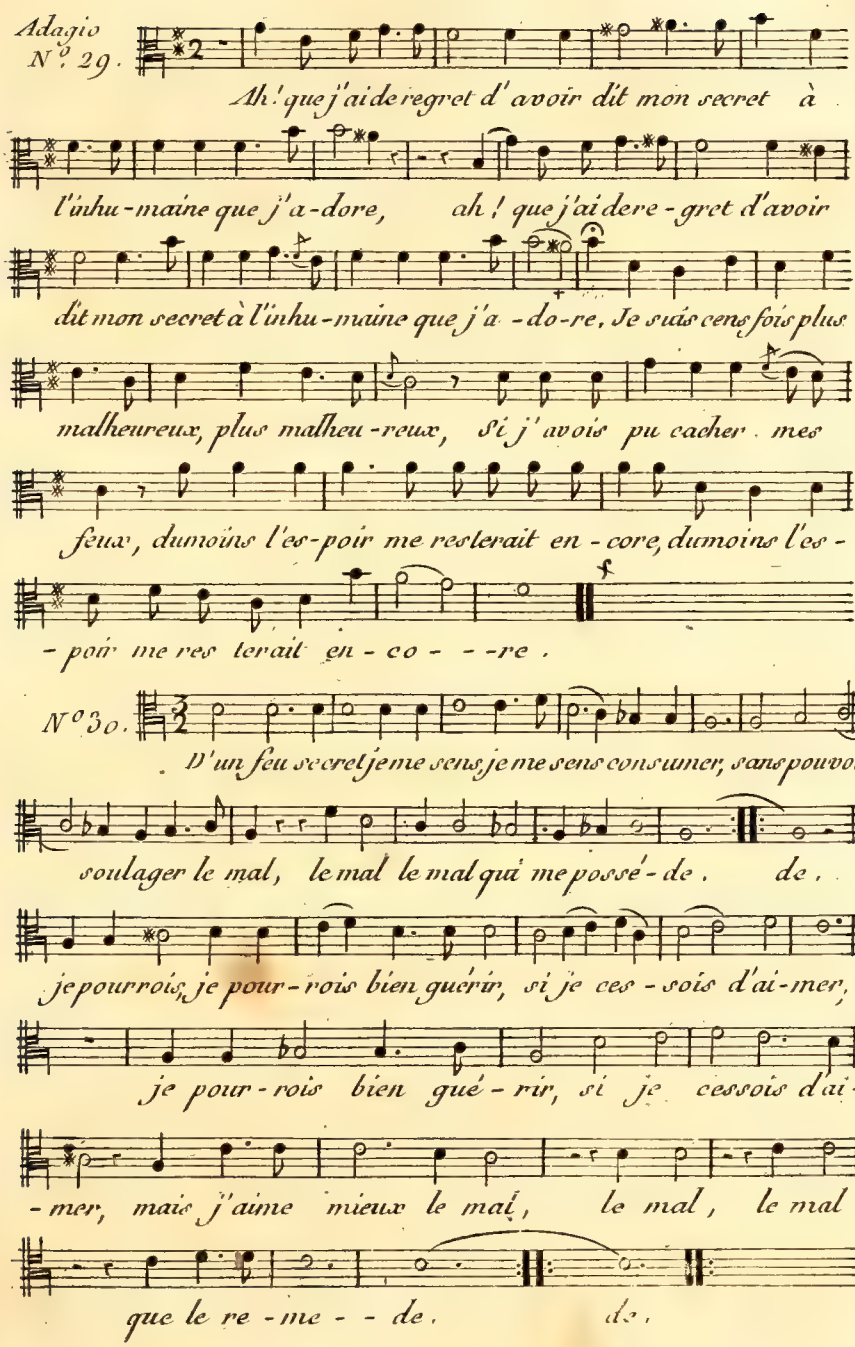
J'apperçois ma mere,
Je crains son courroux ;
Vite nous courumes
Pour bien nous cacher ;
La peur l'empécha d'penser
A me rien refuser.

Adagio
N.° 28



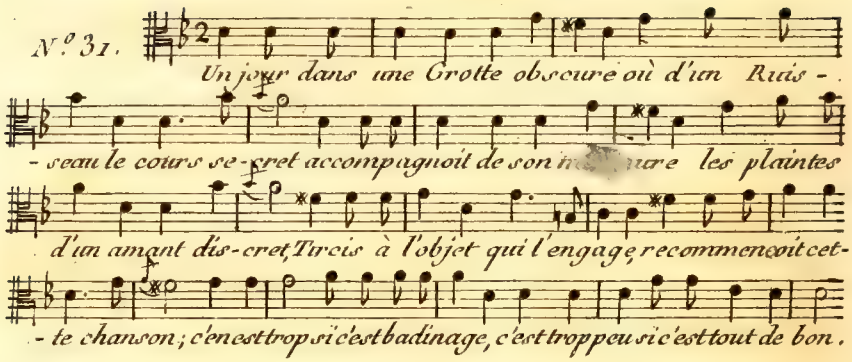
Haute contre

Adagio
N.° 29.



Haute contre

N.° 31.



2.e

Quand sur ma musette plaintive
Je chante quelqu'air langoureux,
Je vois ton oreille attentive
A mes preceptes amoureux
Si je veux les mettre en usage
Tu deviens sourde à ma leçon,
C'en est trop. &.

3.e

Piqué de quelque jalousie,
Si je te decouvre mes maux,
Tu te ris de ma Phrénésie,
Tu plaisantes de mes Rivaux:
Avec eux sous l'épais ombraye
Tu danses pourtant sans façon,
C'en est trop. &.

4.e

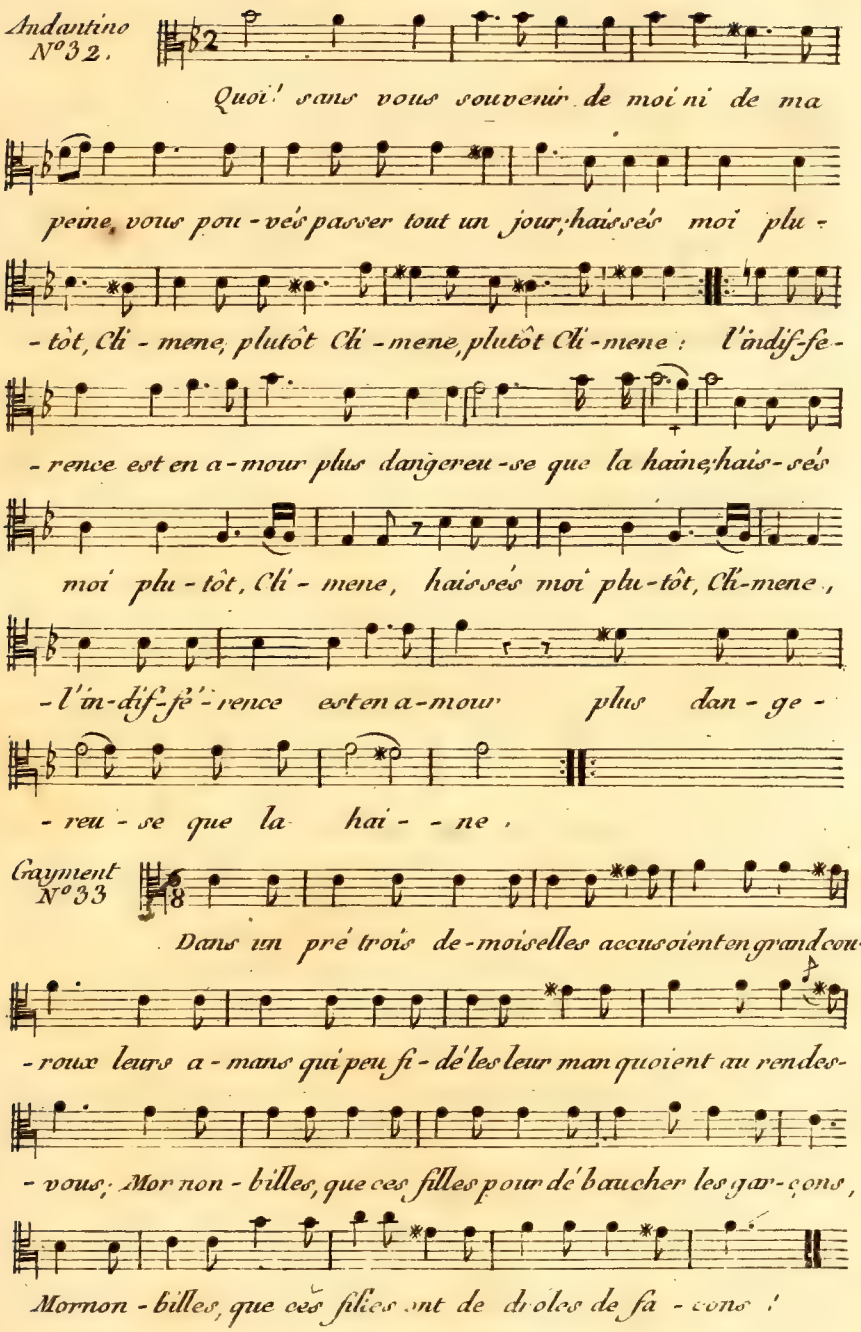
Quelque fois par un trait de flâme
Tes yeux aux miens font entre voir
Qu'amour qui captive mon ame,
Te tient aussi sous son pouvoir;
Si j'en veux un baiser pour gage,
Je n'en puis obtenir le pardon,
C'en est trop &.

5.e

Ingrat, interrompt la Bergere
Avant qu'il fut près d'achever
Est-ce véritable colere?
Ou le feins-tu pour méprouver?
Je t'aime, et tu le scais, sois sage,
Chasse un injurieux soupçon,
C'en est trop &.

HAUTE CONTRE

Andantino N°32.



2.

Près de là par avanture
Passe un manant jeune et frais,
D'une assés bonne encolure,
D'un maintien sot et niais,
Mornonbilles &.

3.

Oh! vraiment, dit la plus fine,
Nous ne perdrons pas nos droits;
Ce drôle a toute la mine
De pouvoir payer pour trois.
Mornonbilles &.

4.

On l'appelle, il se presente,
En voyant sur le gazon
Un déjeuné qui le tente,
Il prend place sans façon;
Mornonbilles &.

5.

Ne faudra-t'il pas te battre
Pour te faire boire un coup?
Non, j'en boirai plus de Quatre,
Si le vin est de mon gout,
Mornonbilles &.

6.

Ayant repu sans mot dire,
S'en alloit sans dire mot,
Tout doux, lui dit-on, beau Sire
Il faut payer votre écot;
Mornonbilles &.

7.
Moi payer ! qu'elle misere !
Je n'ai pas vaillant cinq sols ,
Eh bien pour sortir d'affaire ,
Tu danseras avec nous .
Mornonbilles &.

8.
Ah ! dit-il pour danser , passe ,
Je ferai bien cet effort ;
Si je n'ai pas bonne grace
J'ai du moins le jarret fort .
Mornonbilles &.

9.
La premiere entrant en danse
Fit avec lui du chemin ;
Bien qu'il changeat la cadance ,
Il la fit aller bon train ;
Mornonbilles &.

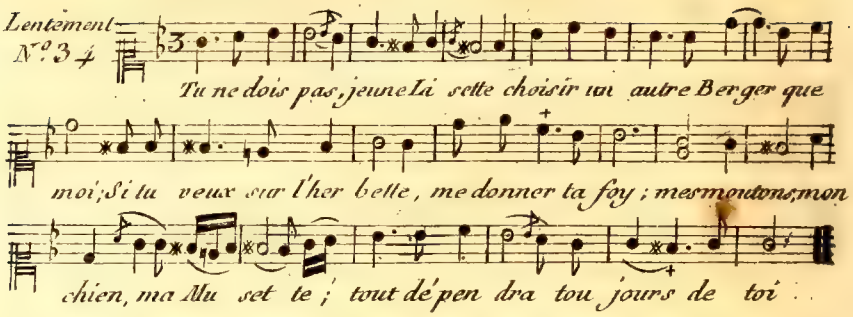
10.
Du garçon l'autre danseuse
Au moins ne se plaignit pas .
La troisieme moins chanceuse
S'apperçut qu'il etoit las .
Mornonbilles &.

11.
Vous plait-il que je revienne ?
Oui , reviens demain au soir .
Eh, bien ! qu'à cela ne tienne ,
Serviteur jusqu'au revoir .
Mornonbilles &.

HAUTE CONTRE

Second Dessus

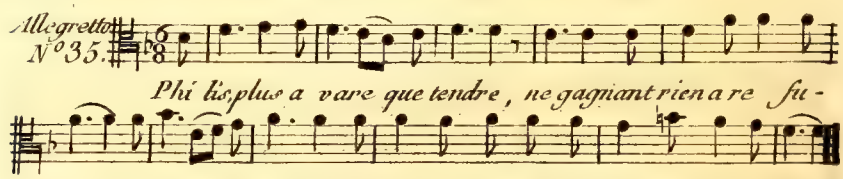
Lentement
N°. 34



D'Autres amans, pour te surprendre,
Viendront t'offrir des soins et des vœux,
Avant que de te rendre
Eprouve leurs feux :
Si ton cœur est pour le plus tendre
Ah ! je serai le plus heureux !

Je veux toujours être Lisette,
Rire et chanter sera tout pour moi :
Si j'allois sur l'herbette
Te donner ma foi,
Aujourd'hui j'aurois ta musette ;
Je dependrois demain de toi.

Allegretto
N°. 35.



2.

Le lendemain nouvelle affaire,
Pour le Berger, le troc fut bon ;
Car il obtint de la Bergére,
Trente baisers pour un Mouton.

3.

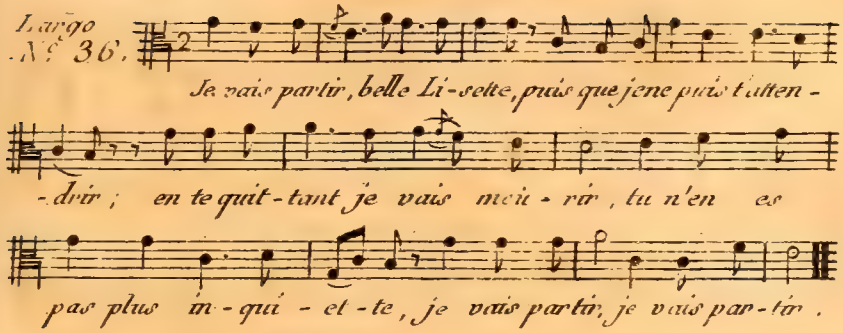
Le lendemain Philis plus tendre,
Craignant de moins plaire au Berger
Dans un moment voulut lui rendre
Trente Moutons pour un baiser.

4.

Le lendemain Philis peu sage,
Aurait donné Moutons et Chien
Pour un baiser que le volage,
A Lisette donnoit pour rien.

HAUTE CONTRE

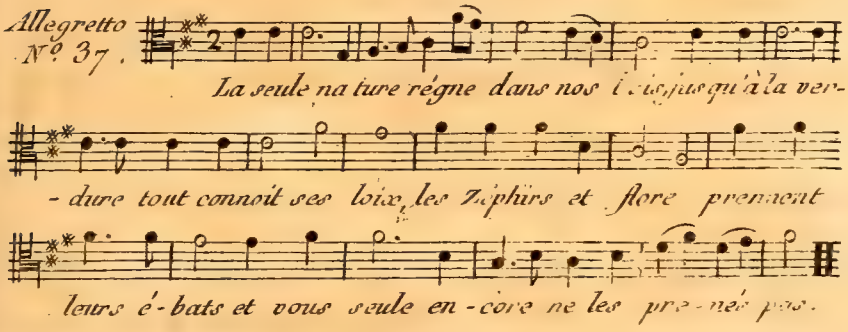
Largo
N° 36.



Veux tu toujours être muette ?
Parle du moins par un soupir :
Quoi ! je ne puis rien obtenir ?
Adieu ! trop aimable brunette,
Je vais partir, je vais mourir

J'allois quitter ses tendres charmes,
Quand je vis la belle frémir,
Quel attrait sçut me retenir ;
Ah ! dit elle, en versant des larmes
Tu vas partir, je vais mourir.

Allegretto
N° 37.

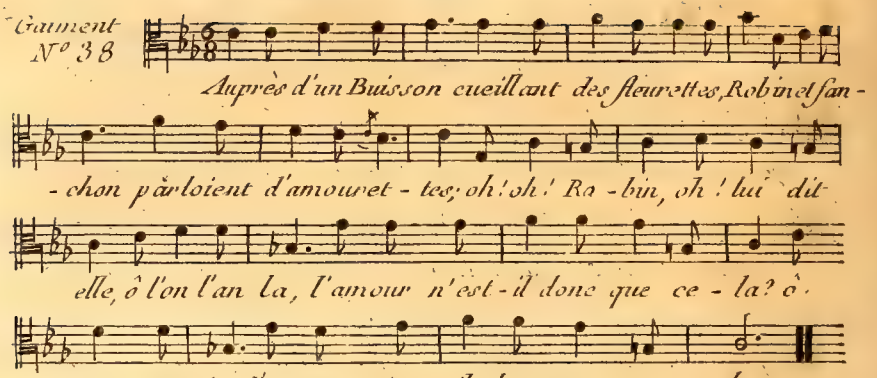


Les troupeaux des plaines
S'aiment sans tourment,
L'amour à des peines
Pour vous seulement :
Les poissons dans l'onde
Ressentent ses feux,
Et vous seule au monde
Les sentés moins qu'eux.

De votre jeune age
Suivés les desirs,
C'est n'être pas sage
De fuir les plaisirs.
Dès que la vieillesse
Chasse nos beaux jours
Adieu la tendresse,
Les jeux, les amours

HAUTE CONTRE

Gaiment
N° 38



2.

Oui, dit le Berger,
Un amour extrême
Fait tout négliger
Pour ce que l'on aime;
Ho! ho! &.

3.

Il nous fait lever
Bien avant l'aurore,
Pour toujours rever
A ce qu'on adore;
Ho! ho! &.

4

On se plaint tout bas,
Sans cesse on soupire,
Quand le cœur n'a pas,
Tout ce qu'il desire.
Ho! ho! &.

5.

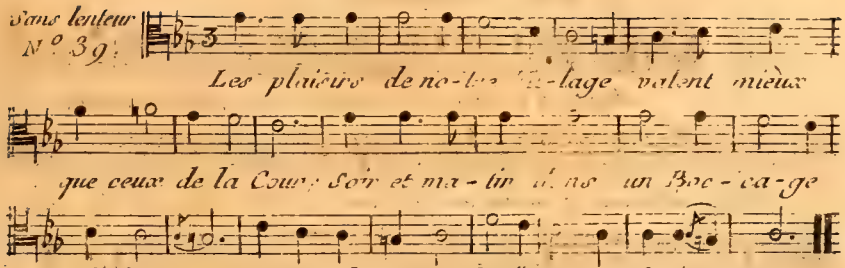
Robin comprenant
Ce qu'on vouloit taire,
Tout en badinant,
Dit a la Bergere,
Ho! ho! fanchon allons ma belle,
O lon lan la &.

6

S'ils furent heureux,
Je n'ose le dire,
Il s'aimoient tous deux,
Cela doit suffire:
Ho! ho! Robin! ah! dit elle,
O lon lan la,
Il n'est point d'amour sans cela.

Haute contre

Sans lenteur
N.° 39.



2.

Avec plaisir et sans contrainte,
On s'y divertit galamment,
Chacun y parle à son Aminte
Librement,
Et l'on n'entend jamais la plainte
D'un amant.

3.

Les Bergers n'y sont point volages
Chez eux il n'est point de détour ;
Il n'offrent jamais leur hommage
Sans amour ;
Aussi goutent-ils l'avantage
Du retour .

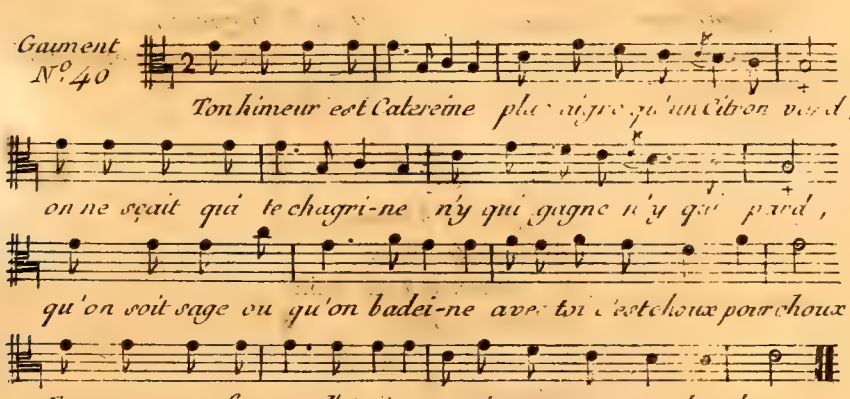
4.

S'il en est quelqu'un peu sincere,
Il est banni de ce séjour :
Et la peine la plus sévere
Est qu'à son tour,
Il doit aimer une Bergére
Sans retour .

5.

L'amour hait de mon inconstance
Fit serment de fixer mes vœux .
Mais il n'en trouve l'assurance
Qu'en vos yeux ;
Jugés, Iris, de leurs puissance
Par mes feux .

Gaument
N.° 40.



2.

Si je parle, tu t'offenses,
Tu grognes, si je me tais,
Lors que je me plains, tu danses,
Quand je ris je te déplais.
A ton oreille mal faitte
Mes chansons ne valent rien,
Et ma tant douce Musette
N'est qu'un instrument de chien.

3.

Stan pendant quoique tu dises
Je ne puis quitter ces lieux,
Et quoi que tu me méprises
Par tout je suivrai tes yeux
Je m'en veux mal a moi même
Mais quand on est amoureux,
Un cheveux de ce qu'on aime
Tire plus que quatre Bœufs.

3.

D'un pot plain de Marjolaine
Quand je te fis un present,
Aussitôt pour son etrene
Tu le cassis moi présent:
Si j'en eus cru mon courage,
A près ce beau grand-merci,
Ma main qui bouilloit de rage
T'eut cassé la gueule aussi.

6.

Pour te mettre en oubliance
A d'autres je fis la cour,
Mais par cette manigance
Tu m'a baillé plus d'amour;
Je crois que tu m'ensorcelles,
Car a mes yeux ébloüis
Au près de toi les plus belles
Ne sont plus que du pain bis.

4

L'autre jour d'un air honnête
Quand je t'otis mon chapiau,
Plus vite qu'une Arbalête
Tu le fis sauter dans l'eau:
Et puis d'un ton d'arrogance
Sans dire ni qua, ni quoi,
Tu me baillis l'ordonnance
De m'approcher loin de toi.

7

Chacune de tes deux joües
Semble une pomme d'apie,
Comme deux centres de roües
Sont tout a point tes sourcils,
Tes yeux plus noirs que deux marles
Sembl'un mouche dans du lait;
Et tes dents un rang de perles
Ben égal, et ben complet.

8.

Parla morgué que domage
Que tant de belles biautés,
Ne soyons pour tout partage
Qu'un sac plein de duretés:
Quand sur ton himeur revêche
Je rumine en mon serviau
Tu me sembl'être une Pêche
Dont ton cœur est le noyau.

9.

Le soleil qui fond la glace
N'est pas plus ardent que moi,
Comme un gueux de sa besace
Je me sens jaloux de toi:
Au grand colas qui te lorgne
Je veux pocher les deux yeux;
Ou du moinsen faire un borgne,
Si je ne puis faire mieux.

10.

Avec lui dans nos prairies
Tu t'en vas batifoler.
Vous japés comme deux pies,
Et moi, je n'ose parler:
Il t'agace, il te chatouille
Il te torche le groüin,
Et moi d'abord que je grouille
Tu me flanqu'un coup de poing.

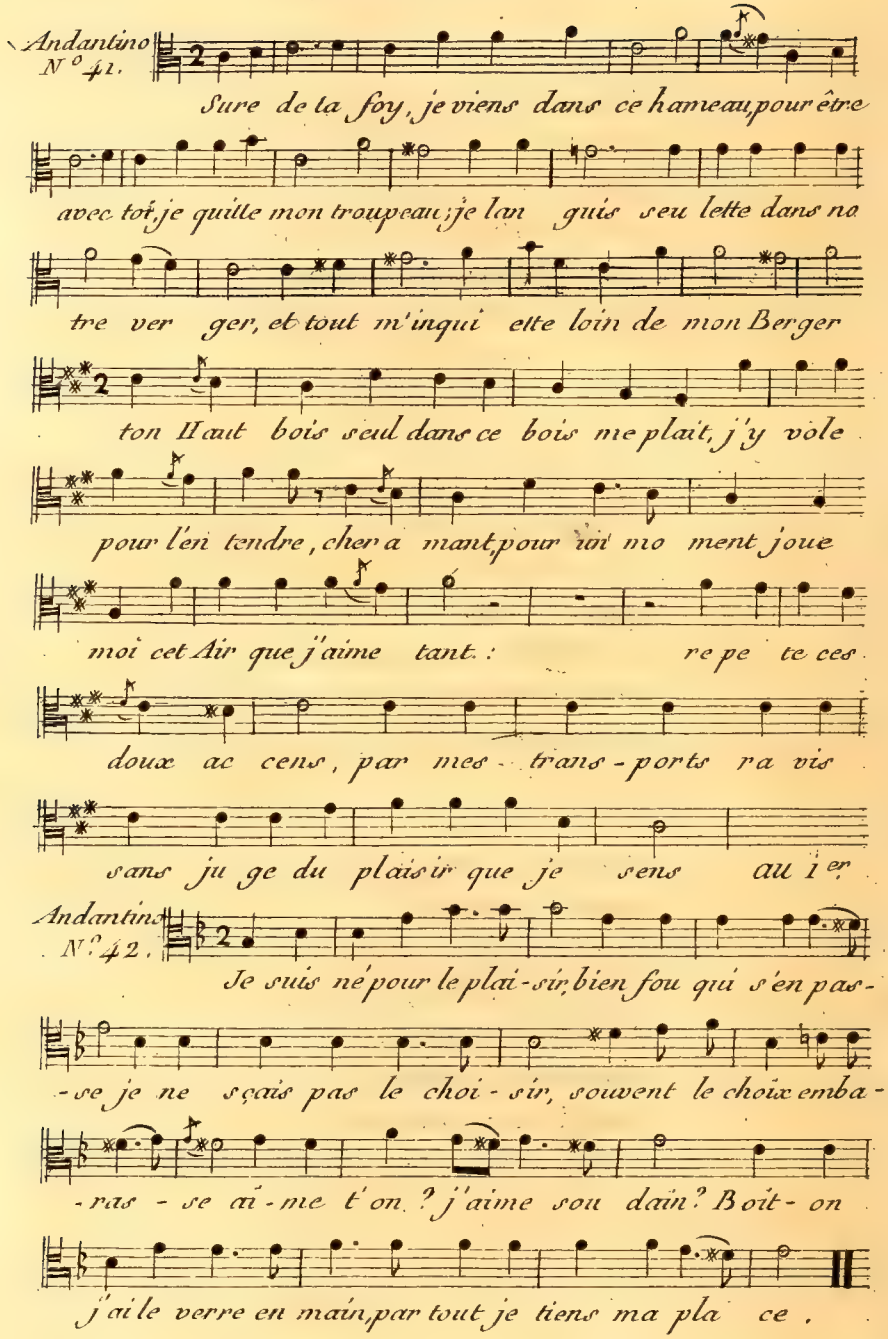
11.

Sangouay vois tu Cathereine
Je n'y saurois plus tenir,
Je crève dans ma poitreine
Il faut changer ou finir.
Tu me prens pour une buche,
Parce que j'ai l'air benin,
Mais tant a l'iau va la cruche
Qu'elle se brise a la fin.

12.

Quand j'aime une Criature
Jarnigué c'est tout de bon,
Je suis doux de ma nature
Autant et plus qu'un mouton:
Mais quand mon amour sincére
N'est payé que de refus,
Dam'alors dans ma colere
Je suis pir qu'un Cerf en rus.

HAUTE CONTRE



2.

Dormir est un temps perdu ,
Faut il qu'on s'y livre ?
Sommeil prend ce qui t'est du ,
Mais attend que je sois yvre ;
Saisis moi dans ce moment ,
Fais moi dormir promtement ,
Je suis pressé de vivre ,

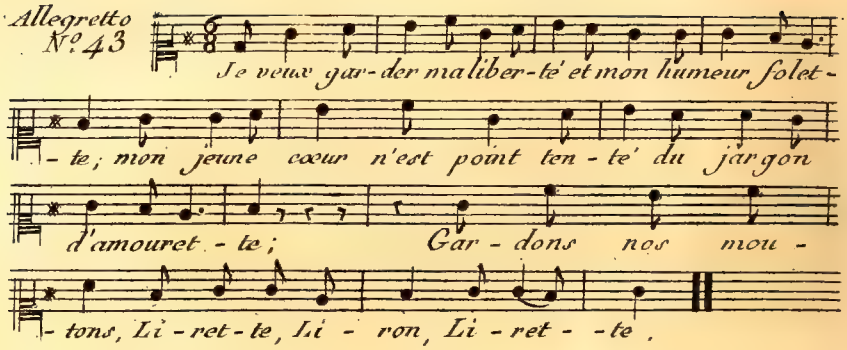
3.

Mais si quelqu'objet charmant
Dans un songe aimable
Vient d'un plaisir seduisant
Moffrir l'image agreable ,
Sommeil, attens doucement ,
L'erreur est dans ce moment
Un bonheur veritable .

4.

Bacchus veut que ses sujets
Soyent d'intelligence ,
Il ne craint dans ses projets
N'y reglement n'y prudence ;
Survient-il un different ?
Du vin versé promtement
L'étouffe en sa naissance .

Second dessus



2

Pour me dessendre des amans,
J'ai mon Chien, ma houlette,
Je ne crains pas leurs complimens,
s'ils me trouvoient seulette; Gardons, &.

3,

Maman dit qu'ils sont tous trompeurs
D'une humeur indiscrette
Qu'il ne faut aimer que les fleurs.
Et jamais la fleurette. Gardons &.

4

Quand on laisse engager son cœur
On est trop inquiette;
L'on perd toute sa belle humeur
Et l'on est contrefaite; Gardons &.

5

Si l'amour venoit quelque jour
Me voir dans ma Chambrette,
Je lacherois après l'amour
Ma fidelle Lisette. Gardons. &.

6.

Je ne veux point changer de ton ,
Je veux rester fillette ;
Il n'est point de plus joli nom
Que celui de Nanette : Gardons , &.

7.

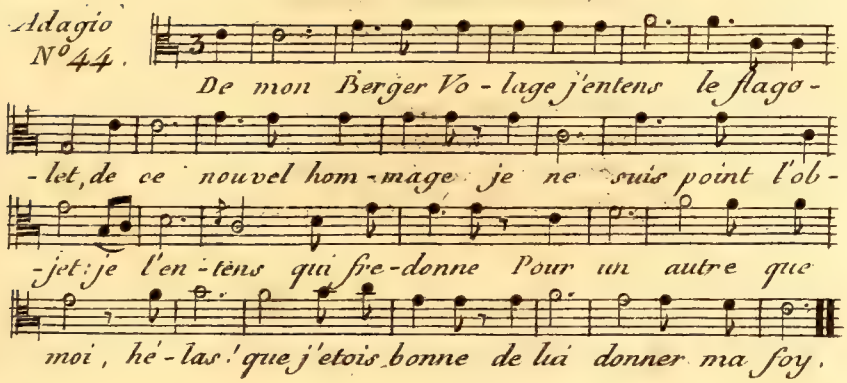
J'aime à rire , j'aime à sauter
Au son de ma musette
J'aime à danser , j'aime à chanter
Voila mon amusette : gardons &.

8.

C'est ainsi que presentement
Parle la jeune Annette ,
Elle dira tout autrement
Un peu plus grandelette ;
Adieu les Moutons ,
Liron , Lirette ,
Adieu Chien et Houlette .

HAUTE CONTRE

Adagio
N°44.



2

Autrefois l'infidelle,
Faisoit dire a l'écho,
Que j'étois la plus belle
Qui fut dans le Hameau;
Que j'étois sa Bergere;
Qu'il étoit mon Berger,
Que je serois légere;
Sans qu'il devint leger.

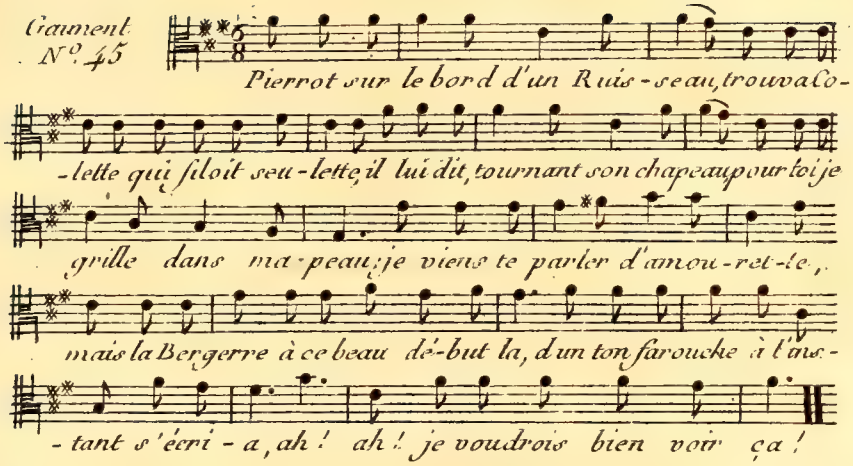
3.

Le Printems qui vit naître
De si belles ardeurs,
Les a vîte disparoître
Aussi-tot que les fleurs;
Mais s'ils ramene a Flore
Les inconstans Zephirs,
Ne pourroient-ils encore
Ranimer ses desirs?

4.

Dans ma douleur extrême
Je voudrois me venger,
Que ne puis-je de même
Prendre un autre Berger!
Mais, non, pour l'amour même
Je ne voudrois changer
Helas! lors que l'on aime
Peut on se dégager!

Gaiment
N°. 45



2

Pierrot pres d'elle se placa,
Et cette belle
Craintive et cruelle
Contre Pierrot se courouça,
Et d'une main le repoussa,
Pierrot saisit la main rebelle,
Morgué, dit il, baisons ce bijou là,
Et la Bergere en grondant s'écria,
Ah! ah! je voudrois bien voir ça!

3

Pierrot qui devient hazardeux,
A l'instant baise
La main a son aise;
Pourquoi, dit il, cet air boudeux?
Sur ce gazon joüons tous deux
Je vais, morgué, ne t'en déplaise,
Dans ton corcet mettre ce bouquet là,
Et la Bergere en grondant s'ecria:
Ah! ah! je voudrois bien voir ça!

4

Aussitôt dit, aussitôt fait,
Pierrot l'attache,
Collette l'arrache,
Et le lui flanque au nez tout net,
Pierrot en est tout stupefait,
Ta resistance enfin me fâche,
Un doux baiser, dit-il, me vengera,
En se troublant Collette s'écria:
Ah! ah! je voudrois bien voir ça!

5

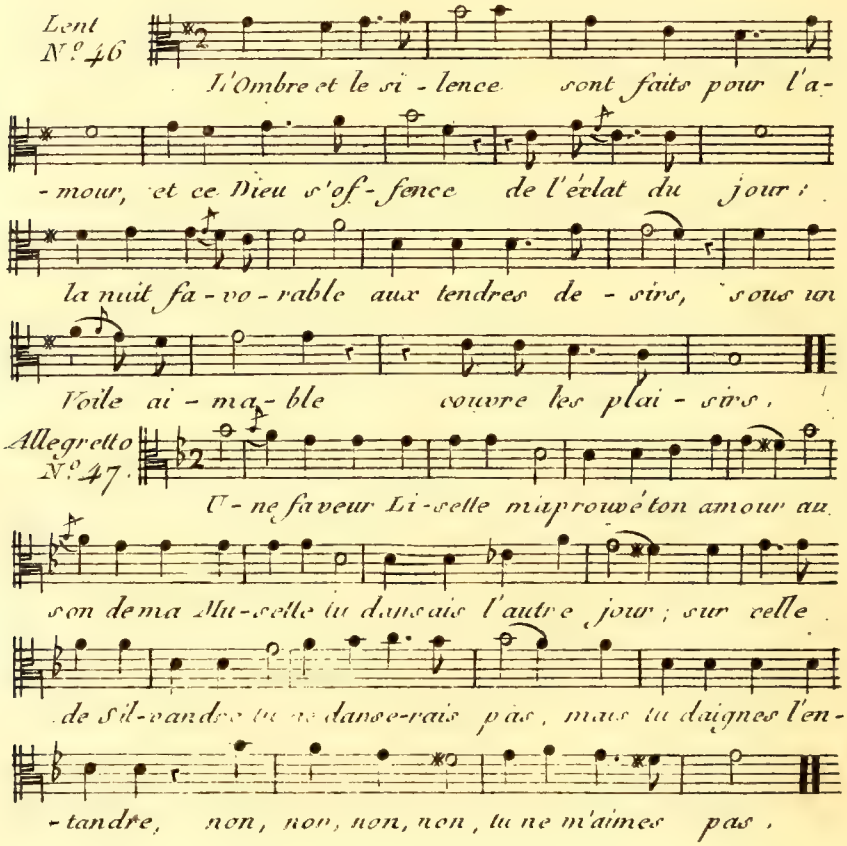
Par un baiser l'ardent Pierrot
La deconcerte
La Bergere allerte
Lui baille un soufflet aussitôt,
Mais pas plus fort qu'il ne le faut,
Tu vas avoir la cotte verte,
Lui dit Pierrot, pour ce beau soufflet la
Mais la Bergere en riant s'écria:
Ah! ah! je voudrois bien voir ça!

6

Colette qui craint ce badin,
Lui donne tape
Et brusquement s'échape :
Elle gagne un Bosquet voisin
De cela rit l'amour malin :
Pierrot la suit et la ratrape,
Tu me pairas, dit-il, cette fois là,
En soupirant colette s'écria :
Ah! ah! je voudrois bien voir ça!

7

Je ne sçais comme il la punit,
Mais la folette
Quitta la retraite,
Avec certain air interdit
Qui ne marquoit aucun dépit :
Ma vengence n'est pas complette,
, Mais dit pierrot, rien n'y manquera;
En souriant Collette s'ecria ;
Ah! ah! je voudrois bien voir ça!



2
Pour toi dans la prairie
Je faisois un bouquet,
Je l'offrois a silvie
D'un air assés coquet;
Je feins de rendre hommage
A de nouveau appas,
Tu n'en prens point d'ombrage, Non, &.

3
Quand le trouvant seulette
Je conte ma langueur;
Tu parois inquiette,
Ton esprit est reveur;
L'absence de Silvandre
Cause ton embarras
Ton cœur souffre a m'entendre, Non, &.

4
Lorsque dessus l'herbette
Mon chien vient te flater,
D'un coup de ta houlette
On te voit l'écarter
Et quand le sien, cruelle!
Par hazard suit tes pas
Par son nom tu l'appelle (A)
Non tu ne m'aimes pas

5
L'autre jour dans la danse
Avec moi sous l'ormeau;
Tu suivois la cadence
De mon doux chalumeau;
De loin tu vis silvandre,
Et tu fis un faux pas;
Je sçût bien le comprendre
Non, tu ne m'aimes pas.

6
Son ame fut ravie
Mon pipeau s'en rompit
Et la danse finie
(J'en rougis de dépit)
Ce Berger, d'un air tendre
Te dit un mot tout bas
Et tu daignas l'entendre,
Ah! tu ne m'aimes pas.

(A) il faudrois tu l'Appelles

CHANSON SUR LE MEME AIR

1

C'est la fille à ma tante
Pour qui j'ai de l'amour,
Cette fille charmante
A Pour moi du retour :
Mais c'est la vertu même,
Je n'y puis réüssir ;
Cependant elle m'aime . . . . .
Ça fait toujours plaisir.

2

L'Hymen qui m'épouvante
Pour elle a des appas ;
Le Sacrement la tente,
Mais je n'en tâte pas
Quand on est en ménage ;
L'on se voit sans desir,
Mais hors du Mariage
Ça fait toujours plaisir.

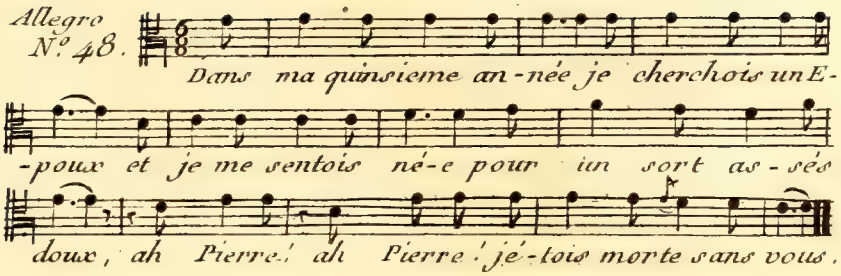
3

Badinant avec elle,
Je lui pris son bouquet ;
Mais à l'instant la belle
Me campe un bon soufflet ;
J'en suis fâché, dit elle,
D'un ton de repentir ;
Quoique d'une cruelle,
Ça fait toujours plaisir.

4

Quelque fois je l'embrasse,
Car je suis son cousin,
Et même elle me passe
Un baiser sur son sein,
Mais sitôt que j'approche
Du but de mon desir,
J'attrape une taloche,
Ça fait toujours plaisir.

Allegro
N.° 48.



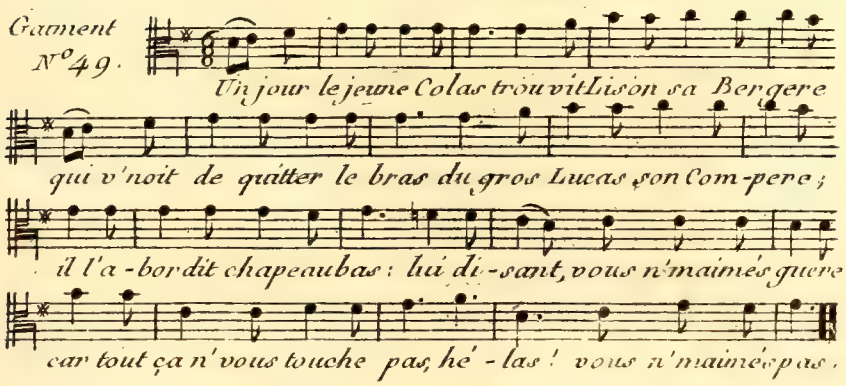
2
Quand de la destinée
Je ressentis les coups,
Ma mere ma donnée
Au Vieux le plus jaloux
Ah! Pierre &.

3
Sa mine surannée
Excite mon courroux;
Il entend l'Hymenée
Comme a ramer des Choux
Ah! Pierre &.

4
Sa tendresse est bornée
A serrer mes genoux;
Jamais au lit couchée
N'ai oüi que sa toux
Ah! Pierre &.

5
Jamais dans la journée
N'a fermé les verroux,
Au fond de ma pensée
Je vois un bien si doux
Ah! Pierre &.

Gaiment
N.° 49.



2

Vous n'faites plus du tout de cas
D'un Berger qui persevere ,
Vous désirés mon trépas,
Mais las ! pour vous satisfaire
V'm' faudroit un coutelas ,
Mon ptit cœur &.

3

Tout chacun dit qu'j'ai des rats ,
Je n'puis fermer la paupiere
Je m'chéme pour vos appas
D'une terrible magniere ,
Autre-fois j'étois gras !
Mon ptit cœur &.

4

Vous disiais queu qu'fois, Colas,
Passe devant notre chaumiere,
Je m'tiendrai dessus le pas ;
Ce souv'nir me desespere ,
Car je ne vous y vois pas ,
Mon ptit cœur &.

5

Souvent j'allions tout là bas
Dans ce bosquet solitaire ,
Nous promener pas a pas ·
En dépit de votre mere ;
Qui n'scavoit rien du tracas
Mon ptit cœur &.

6

Quand on lui contit le cas,
Ca la mit toute en colere,
Pourtant malgré son fracas,
Ma mine vous etoit chére
C'n'est pas d'même a s'theure, hélas!
Je l'vois bien &.

7

Vous souvient il ces jours gras,
Quand j'fis une Bandoullere
D'un beau ruban de taf'tas
Qui vous servoit de jarqüiere?
Ni l'chagrin, ni l'embarras
Dans c'tems là n'me troubloient guere,
Mais tout ça &.

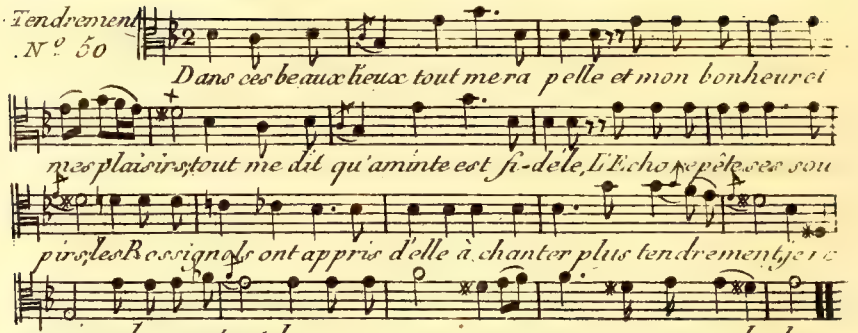
8

Si je marmotois tout bas,
Queuque chanson pour vous plaire,
Vous m'disiois en riant Colas!
La scais tu bien toute enqüere
S'la chantois a tour de bras,
Mon ptit cœur &.

9

Faut il qu'avec tant d'appas,
Vous soyés parfaite et fiere,
Et que j'parde tout mes pas,
Pour vous avoir cru sincere!
Vous m'plantés là pour Lucas.
Hé fi donc! vous n'maimes guere
Car &.

Tendrement
N.º 50



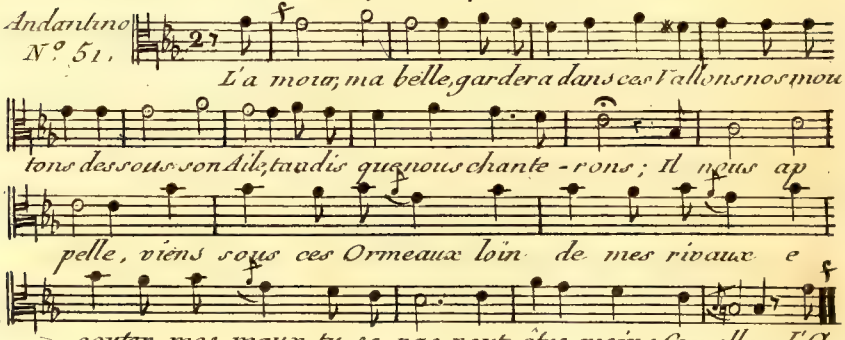
2

Sur ce gazon l'herbe foulée
Semble n'oser se relever,
Elle attend qu'aminte troublée
Vienne avec moi la refouler,
On diroit que sur ce rivage
Tout s'unit pour mon bonheur ;
L'onde nous prête sa fraicheur
L'obscurité regne dans ce boccage .

3

Que tardés vous ? venés, Aminte,
Tout favorise nos desirs,
Nous pouvons ici sans contrainte
Gouter les plus tendres plaisirs :
Mais je la vois . . . que sa presense
Met de trouble dans mes sens !
Ah ! Dieux ! quels transports je ressens !
Et que d'amour, et que d'impatience !

Andantino
N.º 51.



2

Tircis je n'ose
Ecouter ton chalumeau
Sous l'ormeau,
Et l'on en cause
Deja dans notre hameau,
Un cœur s'expose
Souvent au danger
De trop s'engager
Avec un Berger,
Et toujours l'Epine est sous la Rose,
Tircis &.

3.

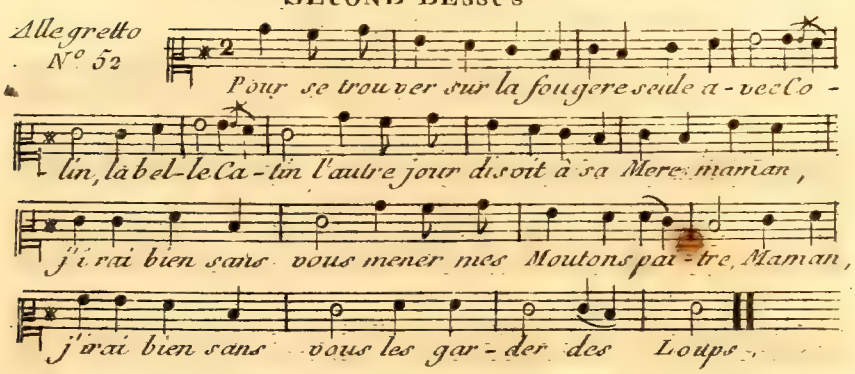
Que sert de craindre
Un discret et tendre amour
Sans d'etour ?
Que sert de feindre
Pour mes feux un doux retour ?
C'est trop contraindre
Ton ardeur pour moi ;
Mon amour pour toi,
Donnons nous la foy
Ce beau feu pourroit enfin s'eteindre,
Que sert &.

4

Il faut se rendre,
Mon Berger a des accens
Si touchans.
Viens donc apprendre
Ce que pour toi je ressens,
J'ai le cœur tendre
Fidèle et constant,
Si tu l'es autant,
Tu seras content,
Tu n'auras rien perdu pour attendre,
Il faut &.

SECOND DESSUS

Allegretto
N° 52



2

Ma fille, repondit la mere,
Je prevois des maux
Non pour nos troupeaux,
Mais pour une brebis plus chere,
Et je crains bien plus pour vous,
Quand vous les menés paître,
Et je crains bien plus pour vous
Les Bergers que les Loups.

3

Malgré cette leçon si sage
Catin l'emporta,
Au bois s'en alla,
En chantant le long du Village,
Colin je ne puis sans vous
Mener mes moutons paître,
Colin je ne puis sans vous
Les garder des Loups.

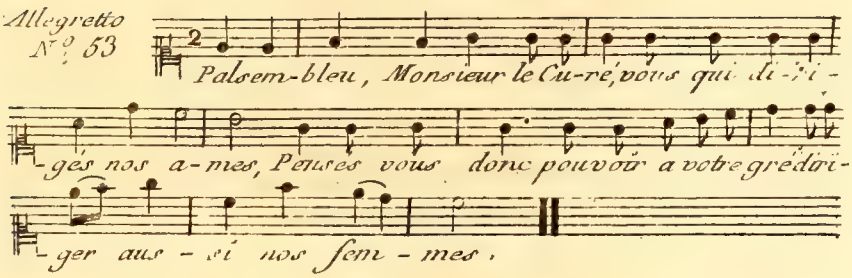
4

Le Berger que son amour presse
Accourt a sa voix
Dans le fond des bois
Ces Amans se disoient sans césse,
Comment pourrois-je sans vous
Mener mes moutons paître?
Comment pourrais-je sans vous
Les garder des Loups?

5

L'Amour charmé d'un jeu si tendre
Leur chanta ces mots;
Soyés en repos:
Je me tiens prêt pour vous deffendre;
L'amour qui veille sur vous,
Méne vos moutons paître
L'amour qui veille sur vous,
Les garde des Loups.

Allegretto
N.° 53



2

De ce soin débarrassés vous,
Nous ne voulons pas qu'on dise
Que les Enfans qui naissent parmi nous,
Soient des Enfans de l'Eglise,

3

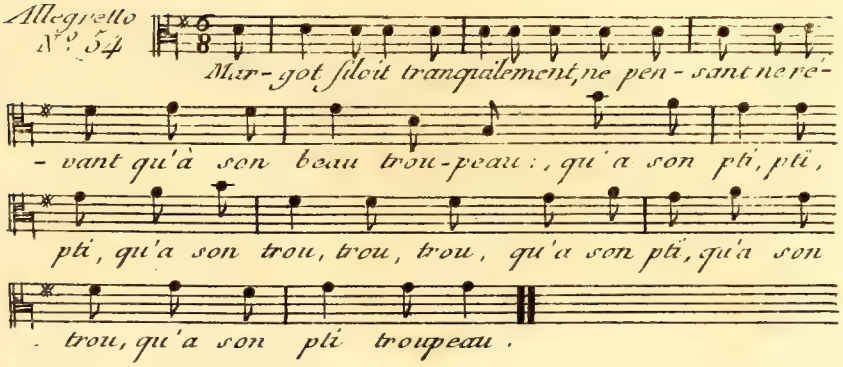
Passe encor pour être cocus
Moyennant grosse finance;
Mais porter cornes pour des Oremus,
C'est un cas de consience.

4

Sans être docteurs nous tenons
Pour une régle constante
Qu'un bon Pasteur, doit, suivant les Canons,
S'en tenir a sa servante.

HAUTE CONTRE

Allegretto
N.° 54



2

Tout près de la Colin étoit
Qui voyoit, qui l'orgnoit
Assis sous l'ormeau,
Son gentil pti, pti, &.

3

Si beau le trouva le Berger
Qu'il ne put s'empecher
De crier tout haut :
Le charmant pti, pti,
Le charmant trou, trou,
Que ce pti,
Que ce trou,
Que ce pti troupeau.

4

Puis il aborda doucement
Et fort civilement
Ota son chapeau
Devant son pti, pti,
Devant son trou, trou,
Son pti, pti,
Son trou, trou,
Devant son troupeau,

5

Et puis sans se faire prier,
Il se mit a jouer
De son chalumeau
Au près du pti, pti,
Au pres du trou, trou,
Pres du pti,
Pres du trou,
Au pres du troupeau,

6

Que son instrument est charmant
Dit Margot, justement
C'est celui qu'il faut
Pour mon pti pti, pti,
Pour mon trou trou, trou,
Pour mon pti,
Pour mon trou,
Pour mon pti troupeau.

7

Si je l'avois j'en userais
Toujours j'en jouirois,
Quand je mene a l'eau
Mon joli pti, pti,
Mon joli trou, trou,
Mon pti, pti,
Mon trou, trou,
Mon joli troupeau.

8

S'il te plait tant, dit le Berger,
Nous n'avons qu'a changer,
Prend mon Chalumeau
Et moi ton pti, pti,
Et moi ton trou, trou,
Moi ton pti,
Moi ton trou,
Et moi ton pti troupeau,

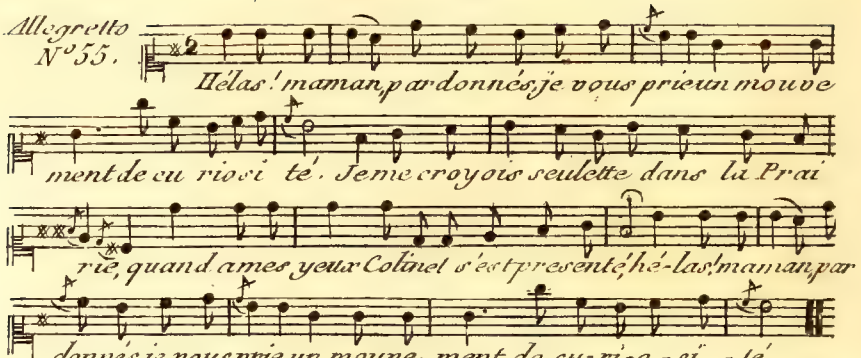
9

Et pour te faire un marché d'or,
J'y veux bien joindre encor
Un autre joyau
Pour ton pti, pti, pti,
Pour ton trou, trou, trou,
Pour ton pti,
Pour ton trou,
Pour ton pti troupeau.

10

Tant et tant Colin marchanda
Qu'a la fin se trouva
Maitre, ou peut s'en faut
De son pti, pti, pti,
De son trou, trou, trou,
De son pti,
De son trou,
De son pti troupeau.

Allegretto
N°55.



2

Vous le savés dans le Village on publie
Que ce Berger n'a point d'egal en beauté hélas! &

3

En m'abordant dessus l'herbette fleurie,
A mes genoux à l'instant il s'est jette hélas! &.

4

Au même instant sa bouche à la mienne unie
Fit naitre en moi le gout de la Volupté; hélas! &.

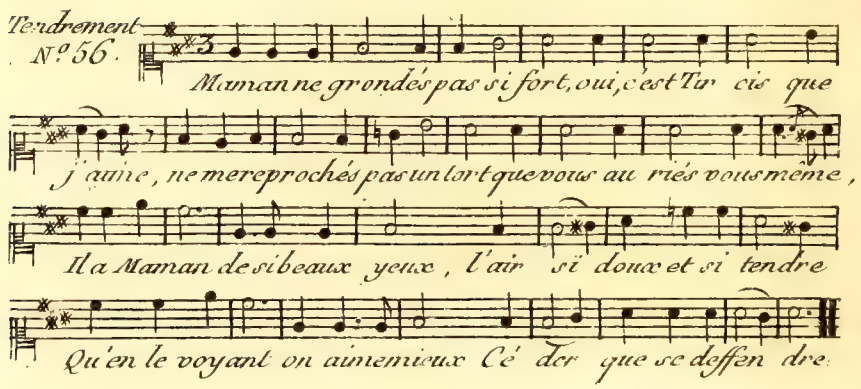
5

Il me ventoit les nœuds dont l'amour nous lie;
J'ai voulu voir s'il disoit la vérité: hélas! &.

6

Si ce plaisir est le charme de la vie,
Est ce un grand mal a moi d'en avoir goute, hélas! &.

Tendrement
N°56.



2

Je ne voulois pas m'engager,
Ma froideur m'etoit chere,
Tircis s'offrit pour mon Berger,
Je devins sa Bergere :
Je levai les yeux sur les siens,
Et je me crus aimée,
En tournant ses yeux sur les miens,
Il me vit enflammée.

3

Il prit ma main et la baisa,
Mon trouble fut extrême,
Le fripon d'abord m'appaisa,
En disant je vous aime :
Ce joli mot fait excuser
Un amant téméraire ;
Je ne puis rien lui refuser,
Et je le laissai faire.

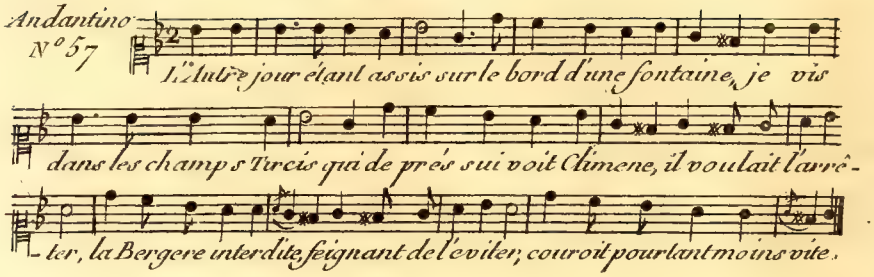
4

De quoi, disoit il as tu peur,
C'est moi qui te Caresse :
Pour être plus près de ton cœur
Dans mes bras je te presse ;
Eh ! quoi l'image des plaisirs
Te trouble et t'effarouche !
C'est pour confondre nos soupirs
Que je meurs sur ta bouche.

5

Ainsi Tircis me rassuroit,
Quelle etoit ma foiblesse !
Le tendre Dieu qui m'inspiroit,
Me cachoit mon yvresse ;
Je donnai tout a mon vainqueur,
Mon seul amour me reste ;
Quand on laisse prendre son cœur,
Peut on garder le reste !

Andantino
N°57



2

Tircis qui s'en aperçoit
En devient plus téméraire,
Il la suit près de l'endroit
Où je rêvais solitaire;
J'aprochai doucement,
Afin de les entendre:
Rien n'est indifférent,
Quand on a le cœur tendre.

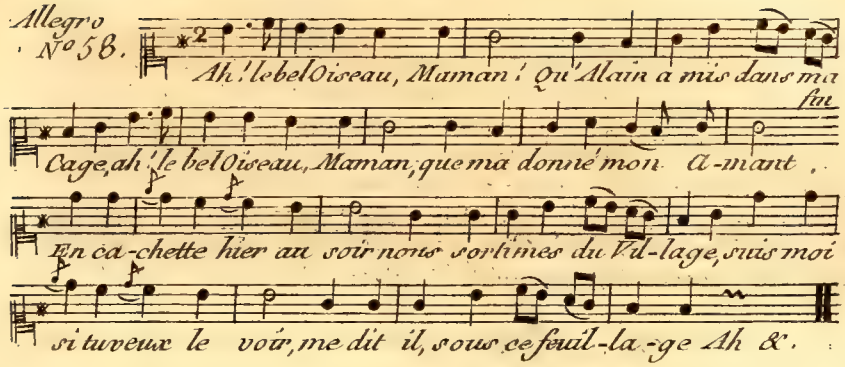
3

J'entendis que le Berger
Dit a la jeune Bergere,
Quoi! tu crains de t'engager
Que faut il donc que j'espere?
Quand on sçait tout charmer,
On ne hazarde guerre;
Ce n'est un mal d'aimer
Que quand on ne peut plaire.

4

Le Berger ne dit plus rien,
La Bergere etoit muette;
Mais l'amour la servoit bien,
Il preparoit sa deffaite:
La pudeur resistoit;
Mais un soupir la chasse,
Le seul desir restoit,
Le plaisir prit sa place.

Allegro
N°58.



2

Pressons nous, mon cher Alain,
S'il s'echapoit, quel dommage!
Mon cœur bat, mets y ta main,
Le sien battoit d'avantage,
Ah! &.

3

Il me prit un doux baiser
Alain, Alain, sois donc sage,
C'est, dit il, pour préparer
Du bel Oiseau le langage;
Ah! &.

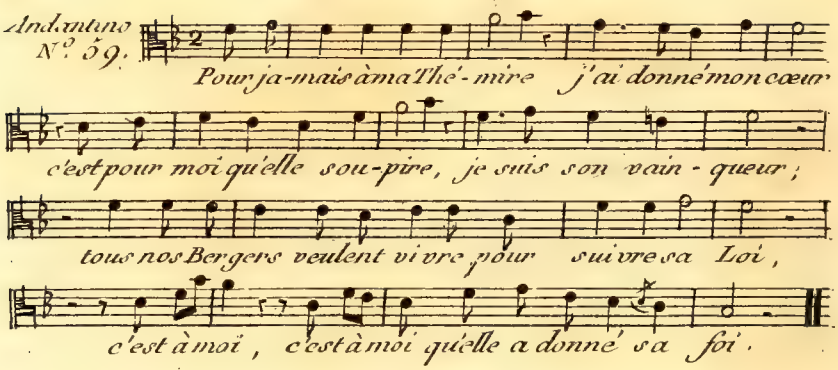
4

Il me presse de nouveau,
Je le tiens, dit il, courage
Le voici sous mon Chapeau,
C'est le plus beau du Village.
Ah! &.

5

Il est a moi pour toujours,
Il cherit son esclavage,
C'est l'objet de mes amours,
J'en veux jouir sans partage;
Ah! &.

Andantino
N.° 59.



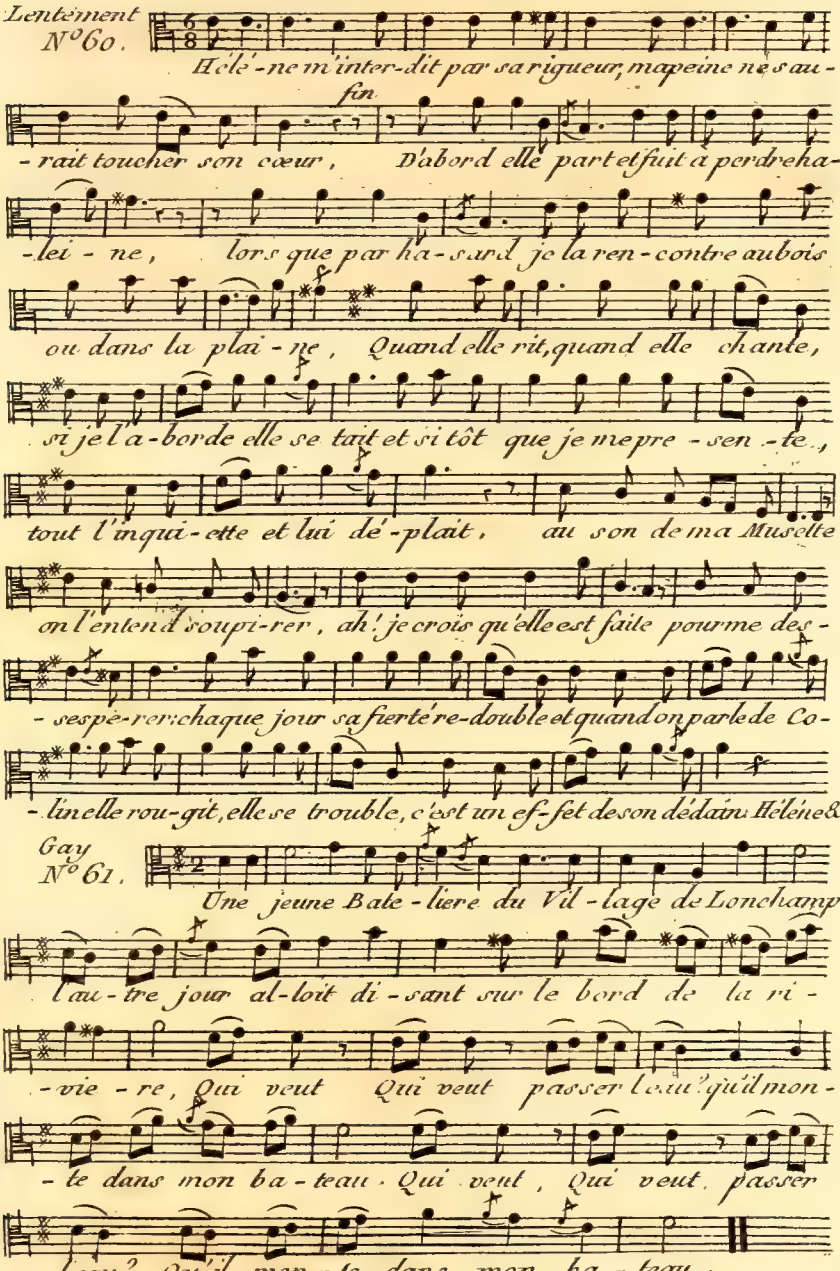
2

L'autre jour sur la fougére
Le beau Licidas
Vint parlér à ma Bergére,
Qui n'écouta pas;
Elle m'éprise en son âme
La flame
D'un Roi,
C'est à moi,
C'est à moi
Qu'elle a donné sa foi.

3.

S'il étoit une Déésse
Brillante d'appas
Qui vint m'offrir sa tendresse,
Je n'en voudrois pas;
C'est ton cœur seul où j'aspire,
Thémire,
Crois moi,
C'est a toi,
C'est a toi
Que j'ai donné ma foi.

Lentement
N°60.



Gay
N°61.

2

Ma Nacelle est bien entiere,
Embarquez vous hardiment,
Je lui criai sur le champ,
Oh! la belle Batelliere!
Je veux, je veux passer l'eau,
Reçois moi dans ton bateau.

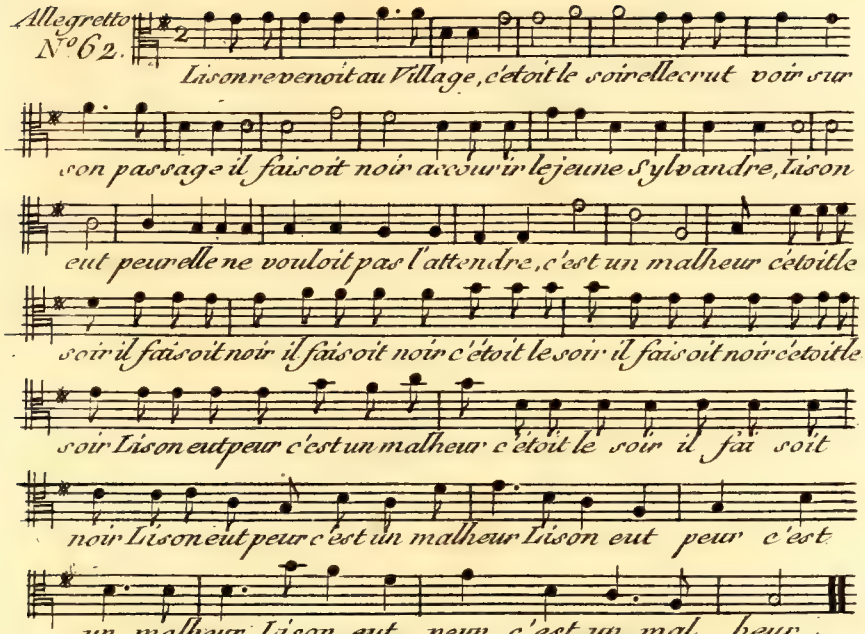
3.

Dans sa barque l'ouvriere
Me fit entrer lestement:
si bien vogua qu'a l'instant
J'eus traversé la riviere;
Qui veut, Qui veut passer l'eau,
Qu'il monte dans mon bateau.

4.

J'aime a passer la riviere,
Je la passe frequemment:
Jamais tel contentement
Je n'eus d'une Batelliere:
Qui veut, Qui veut passer l'eau,
Qu'il choisisse son Bateau.

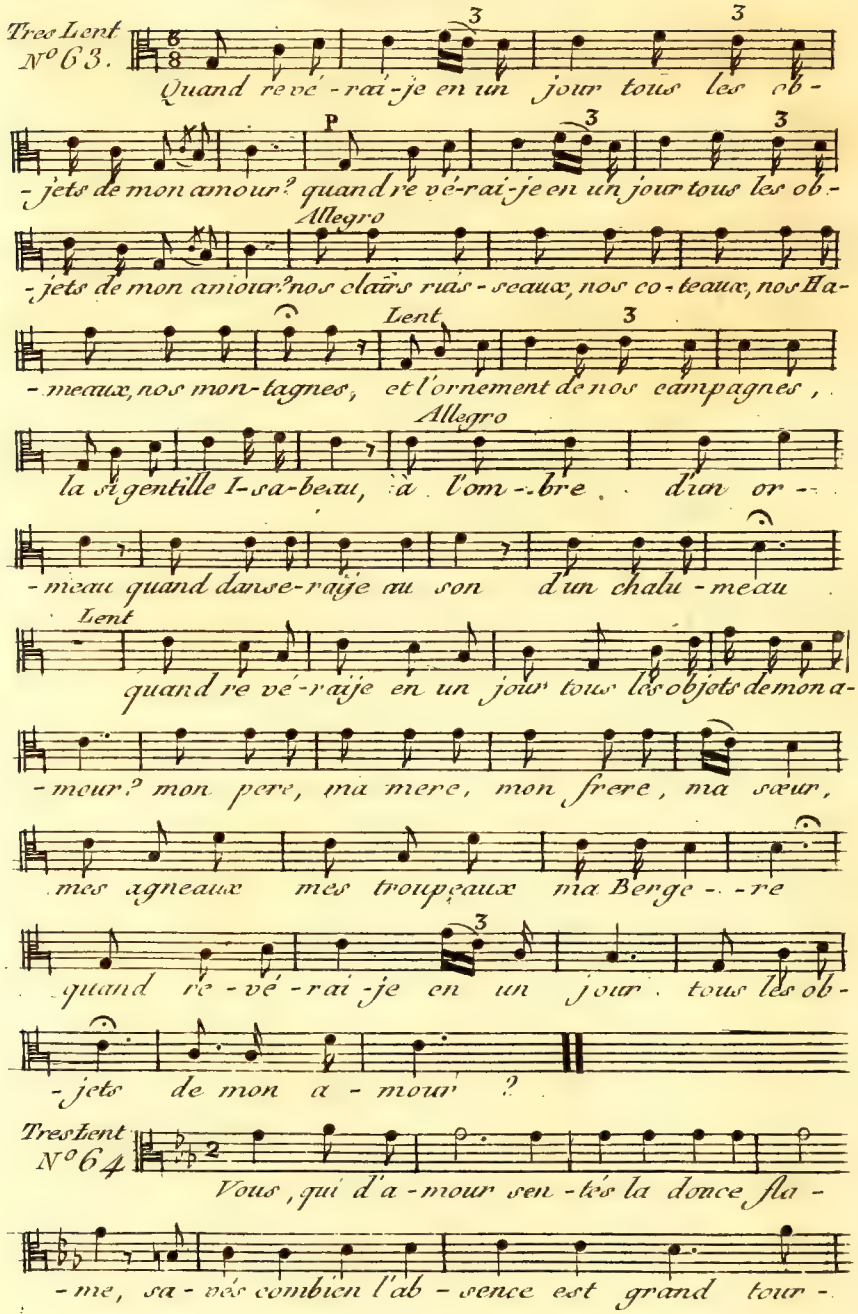
Allegretto
N°62.

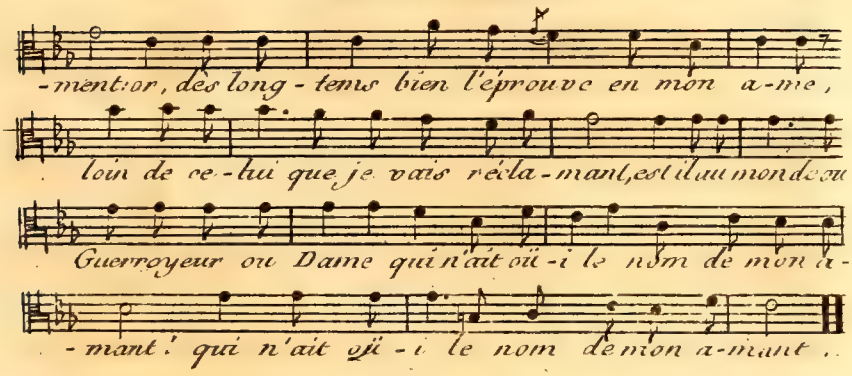


Que pourroit faire cette belle
C'etoit le soir ,
Silvandre court plus vite qu'elle ;
Il faisoit noir
Bientot il la joint et l'arrête ,
Lison eut peur :
La peur la fit choir sur l'herbette,
C'est un malheur .
Il faisoit noir &.

Quand elle fut ainsi tombée ,
C'etoit le soir ;
Le Berger a la dérobée ,
Il faisoit noir ;
Voulut ravir certaine Rose ,
Lison eut peur ;
La peur ne sert pas a grand chose ,
C'est un malheur ,
Il faisoit noir &.

Personne n'etoit sur la route
C'etoit le soir ;
Bientot Lison n'y vit plus goute
Il faisoit noir ;
Sa taille devint moins legere ,
Lison eut peur ;
Neuf mois apres elle fut mere ,
C'est un malheur ,
Il faisoit noir , &.


Tres Lent
N°63.
Quand re vé - rai-je en un jour tous les ob -
P
- jets de mon amour? quand re vé-rai-je en un jour tous les ob -
Allegro
- jets de mon amour? nos clairs ruis - seaux, nos co - teaux, nos Ha -
Lent
- meaux, nos mon-tagnes, et l'ornement de nos campagnes,
Allegro
la si gentille I-sa-beau, à l'om - bre d'un or -
- meau quand danse-raije au son d'un chalu - meau
Lent
quand re vé-raije en un jour tous les objets de mon a -
- mour? mon pere, ma mere, mon frere, ma sœur,
mes agneaux mes troupeaux ma Berge - - re
quand re - vé - rai - je en un jour tous les ob -
- jets de mon a - mour ?
Tres Lent
N°64
Vous, qui d'a - mour sen - tés la douce fla -
- me, sa - vés combien l'ab - sence est grand tour -



2

Lors qu'on aprend qu'une ville est reduite,
Qu'un fier géant en deux est pourfendu
Qu'un seul a mis toute une armée en fuite,
Qu'un grand Lion gît sur terre etendu,
C'est mon amant qu'on nomme tout de suite;
A telle gloire, autre eût-il prétendu.

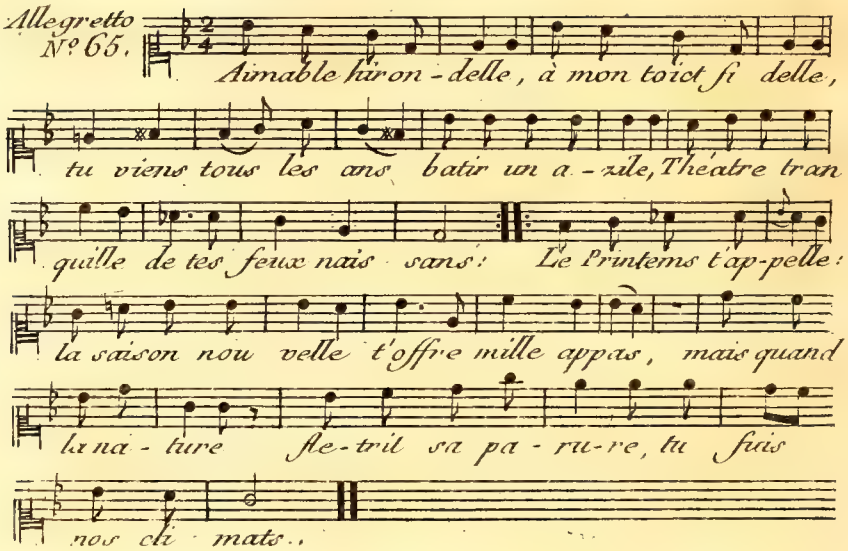
3

Qui mieux que lui sait signaler son Zéle,
Et les payens tuer, ou convertir?
Qui pourroit mieux obtenir d'une belle
Palme d'amour, ou rose de plaisir;
Qui deffend mieux l'honneur d'une pucelle,
Et, s'il le veut, qui peut mieux le ravir?

4

A le chercher si je passe ma vie,
Si le chanter est mon plus doux labeur,
Peut-on avoir plus noble fantaisie?
Peut-on choisir plus aimable vainqueur?
Si parmi vous, est mon cher Isaïe,
Ah! rendes-moi le maître de mon cœur.

Allegretto
N° 65.

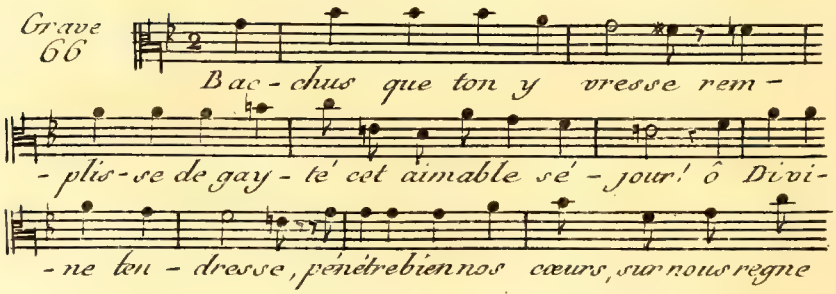


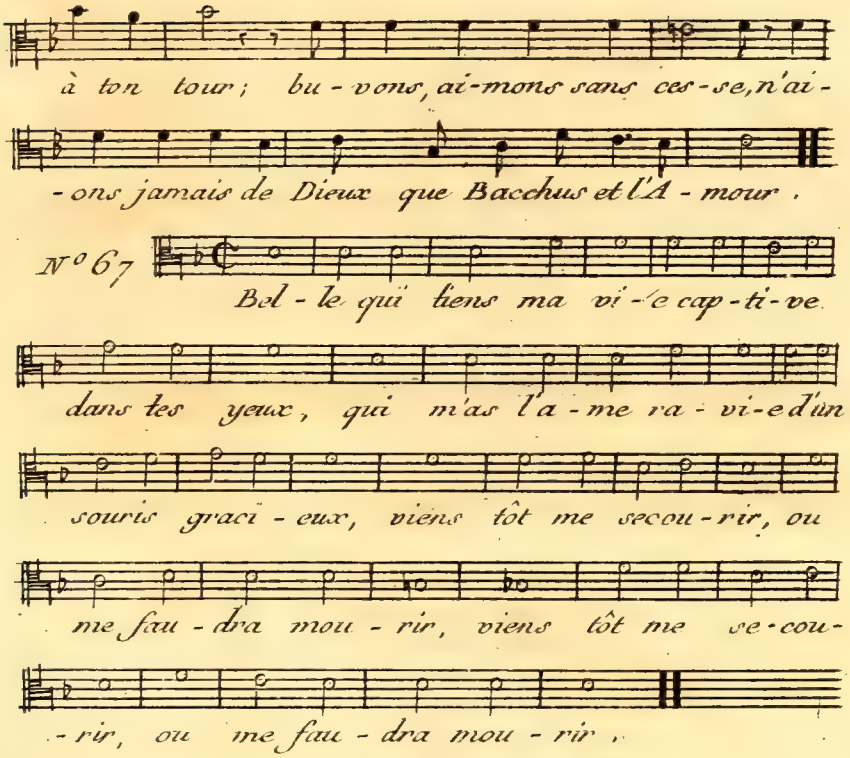
2

Helas! dans mon ame
Un Dieu tout de flame
Entre malgré moi,
Sans cesse l'agite,
Depuis qu'il l'habite
Et hà fait la loy..
Mais quand la nature
Fletrit la verdure
Et fane les fleurs.,
Toujours sa puissance
Sait donner naissance
Aux tendres ardeurs

HAUTE CONTRE.

Grave
66





2

Mon âme souloit être
Libre de passions,
Mais, amour s'est fait maître
De mes affections,
Et a mis sous sa loy
Et mon cœur et ma foy.

3

Plutôt on verra l'onde
Contre mont reculer
Et plus tôt l'œil du monde
Cessera de bruler,
Que, l'amour qui m'epoint
Decroisse d'un seul point

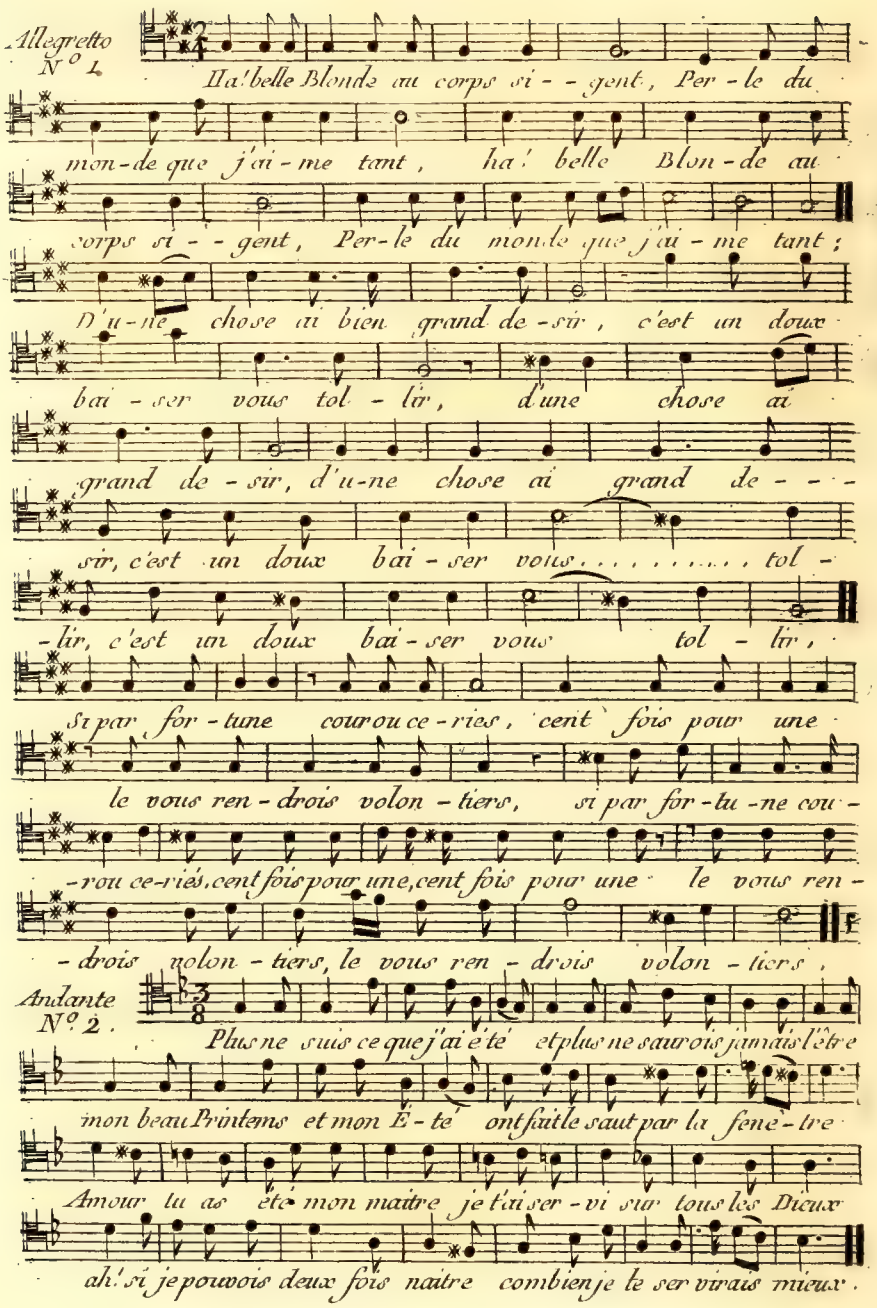
FIN.

PARTIES SÉPARÉES

DES CHANSONS

X 4 Parties

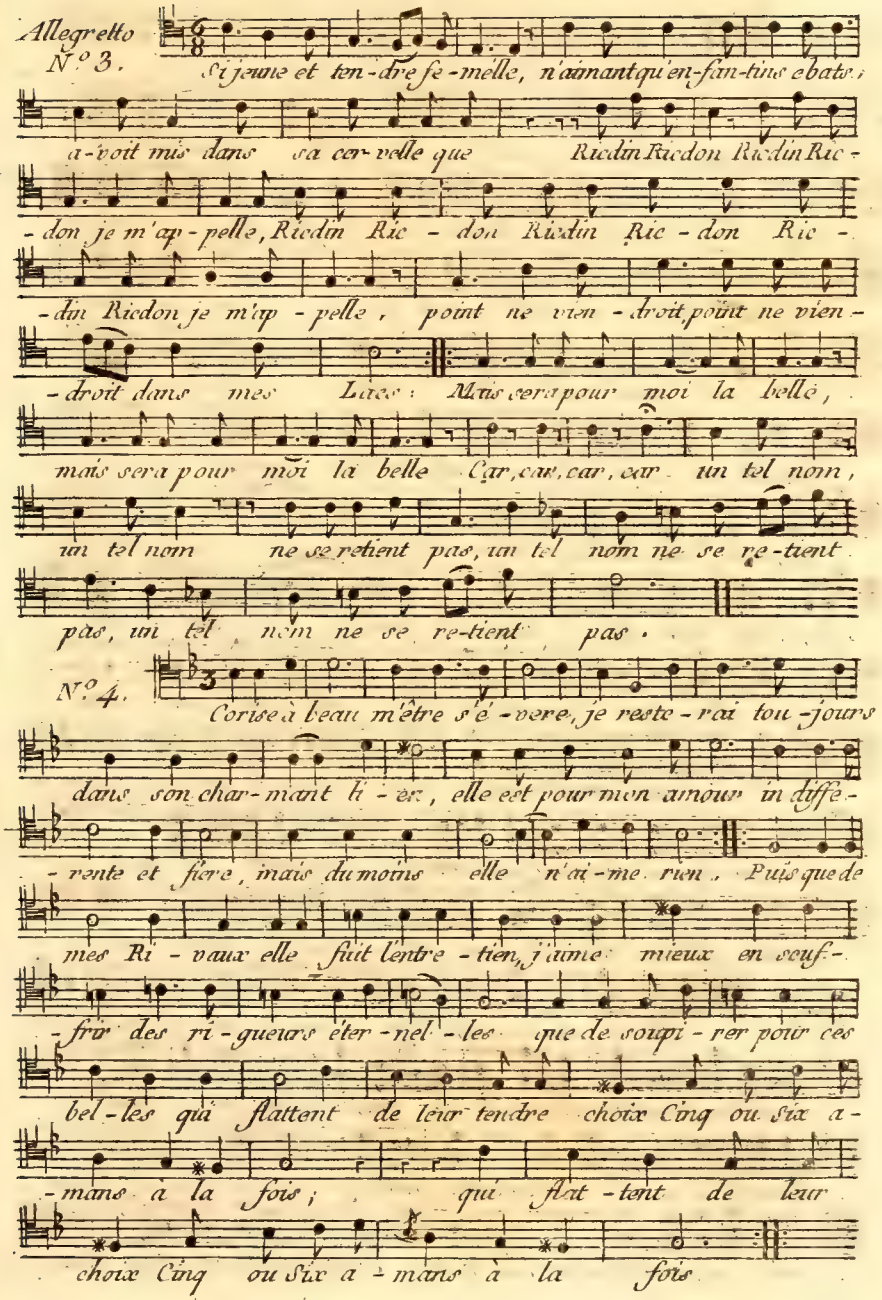
TAILLE


Allegretto
N° 1.
Ha! belle Blonde au corps si - - gent, Per - le du
mon - de que j'ai - me tant, ha! belle Blon - de au
corps si - - gent, Per - le du monde que j'ai - me tant;
D'u - ne chose ai bien grand de - sir, c'est un doux
bai - ser vous tol - lir, d'une chose ai
grand de - sir, d'u - ne chose ai grand de - - -
sir, c'est un doux bai - ser vous . . . . . tol -
- lir, c'est un doux bai - ser vous tol - lir,
Si par for - tune cour ou ce - ries, cent fois pour une
le vous ren - drois volon - tiers, si par for - tu - ne cou -
- rou ce - riés, cent fois pour une, cent fois pour une le vous ren -
- drois volon - tiers, le vous ren - drois volon - tiers,
Andante
N° 2.
Plus ne suis ce que j'ai é'té et plus ne saurois jamais l'être
mon beau Printems et mon É - te ont fait le saut par la fene - tre
Amour tu as été mon maitre je t'ai ser - vi sur tous les Dieux
ah! si je pouvois deux fois naitre combien je le ser virais mieux.

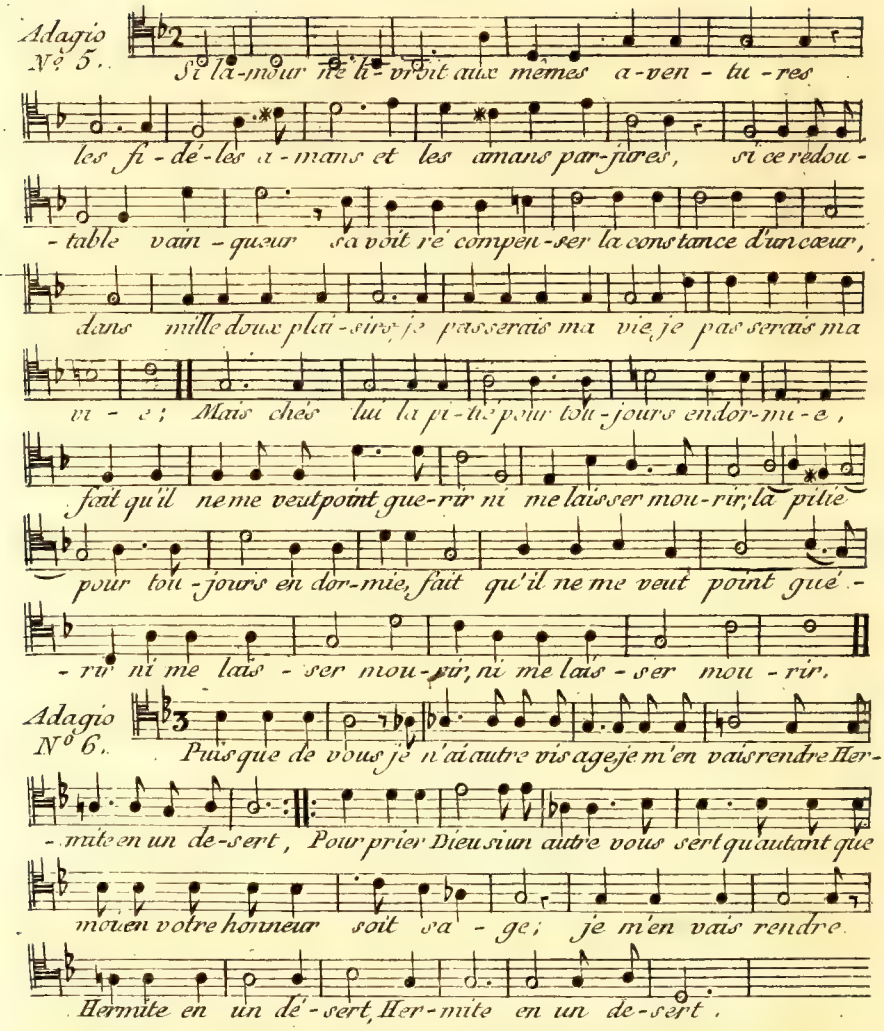
Taille

Allegretto

N.° 3.

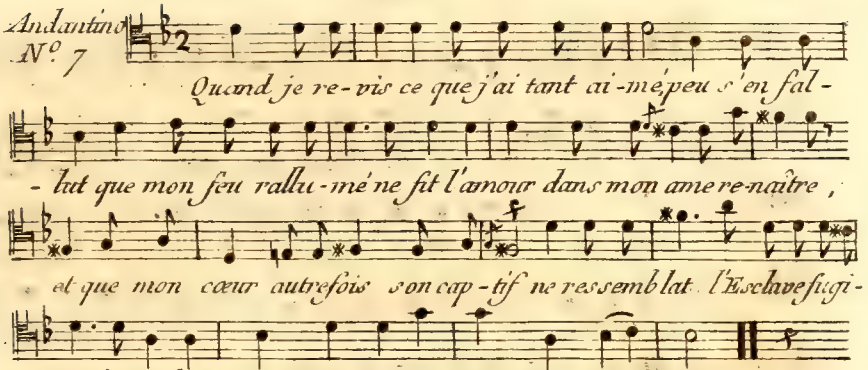


Taille



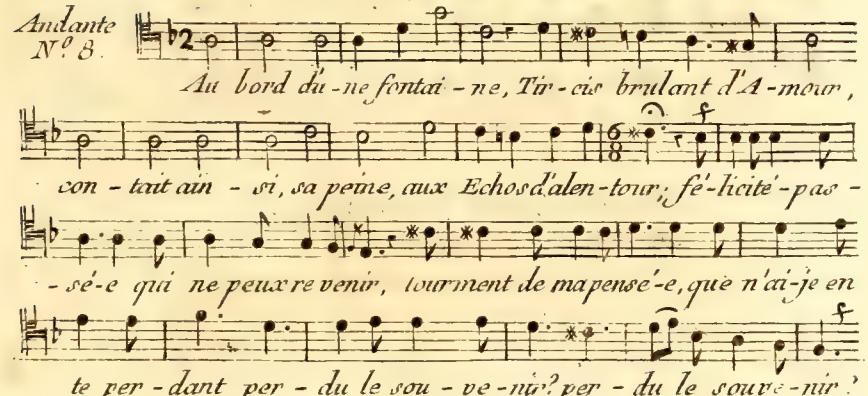
Adieu amour, adieu gentil Corsage,
Adieu ces si beaux yeux,
Je n'ai pas eu de vous grand avantage,
Un moins aimant aura peut être mieux. (bis)

Andantino
N.o 7

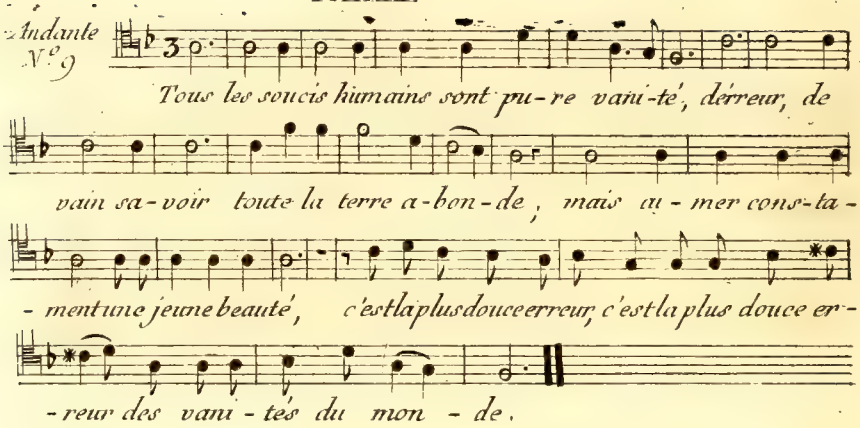


Que de discours mon ame séduisans !
Que de pensers l'un l'autre détruisans ,
Sentis-je alors agiter mon courage !
Que mon esprit de ses lacs échappé ,
Se repentit de s'être détrompé !
Qu'il me déplut d'être devenu sage !

Andante
N.o 8

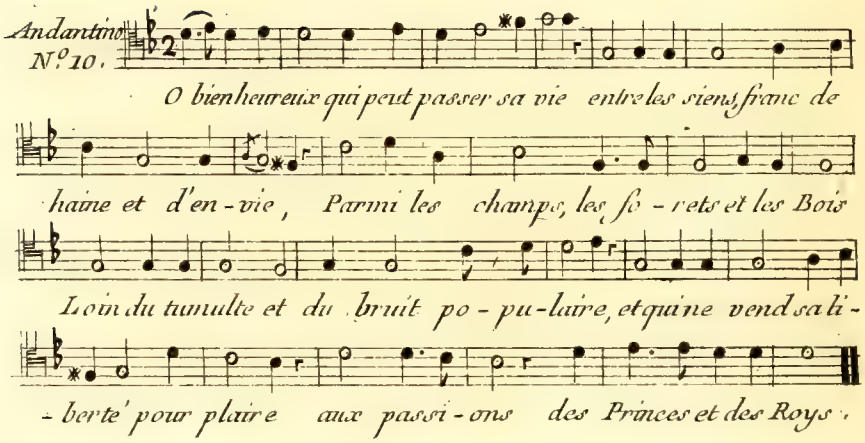


Andante N.° 9



Non, non, n'écoutons point un si plaisant souci ;
Rien n'est doux sans amour dans cette vie humaine :
Ceux qui cessent d'aimer cessent de vivre aussi,
Ou vivent sans plaisir comme ils vivent sans peine.

Andantino N.° 10.



2.e

Il n'a souci d'une chose incertaine,
Il ne se paît d'une esperance vaine:
Nulle faveur ne va le decevant,
De cent fureurs il n'a l'ame embrasée.
Et ne maudit sa jeunesse abusée.
Quand il ne trouve a la fin que du vent.

3.e

L'ambition son courage n'attise,
D'un fard trompeur son ame il ne déguise;
Il ne se plait à violer sa foi.
Des grands Seigneurs l'oreille il n'importune,
Mais en vivant content de sa fortune,
Il est sa Cour, sa faveur, et son Roy:

4.e

Si je ne loge en ces maison dorées,
Au front superbe aux, voutes peinturées.
D'azur émail et de mille Couleurs,
Mon œil se plait des trésors de la plaine;
Riche d'œillet, de lys, de Marjolaine,
Et du beau Thym des Printanieres fleurs.

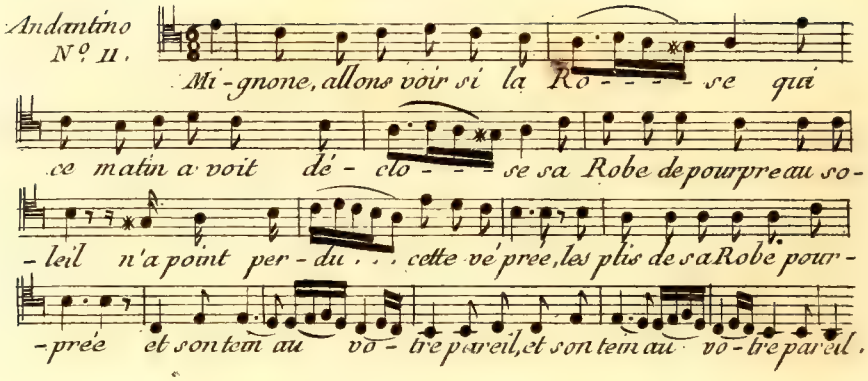
5.e

Ainsi vivant rien n'est qui ne m'agrée
J'ai des Oiseaux la Musique sacrée,
Quand au matin ils bénissent les Cieux:
Et le doux son des bruyantes fontaines:
Qui vont coulant de ces roches hautaines
Pour arroser nos Près délicieux.

6.e

Douces Brebis, mes fidéles Compagnes.
Vergers, Buissons, Forets, Près et Montagnes.
Soyés temoins de mon contentement,
Et vous ô Dieux, faites je vous supplie,
Que cependant que durrera ma vie,
Je ne connoisse un autre changement.

TAILLE

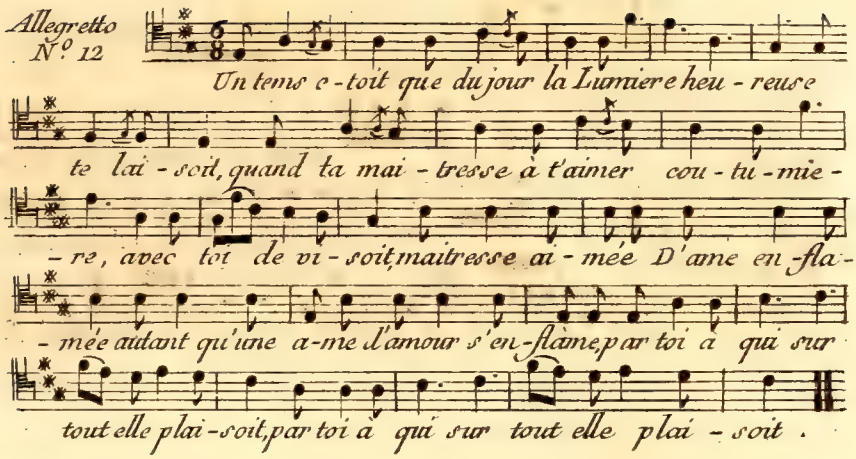


2.

Las! voyés comme en peu d'espace
Mignone, elle a dessus la place
Ses douces beautés laisse choir.
O vrainent, Marotte Nature,
Puis qu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir.

3.e

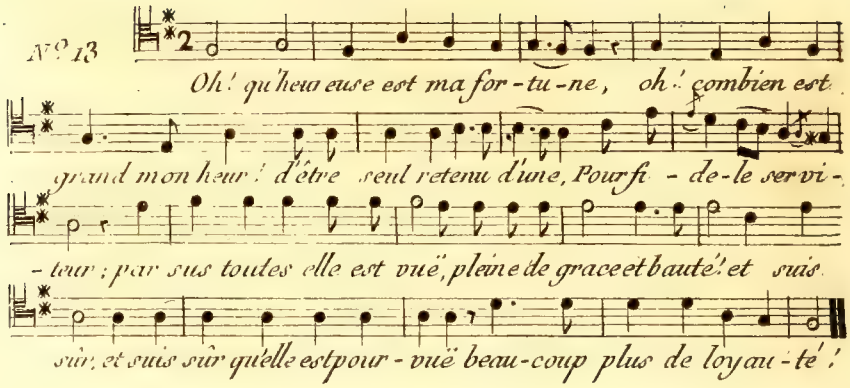
Donc si vous m'en croyés, Mignone,
Tandis que votre âge fleurone
En sa plus verte nouveauté,
Cueillés, Cueillés votre jeunesse
Comme cette fleur, la vieillésse
Fera ternir votre beauté.



2.e

Lors sefaisoient dix mille gentillesses
En tout heur et tout bien ;
Si tu voulois des jeux de mille especes,
Elle les vouloit bien :
Lors la Lumiere,
Te fut bien chere,
Alors la vie
Te fut amie,
Quand vous viviés en un si doux lien (bis.)

N.° 13



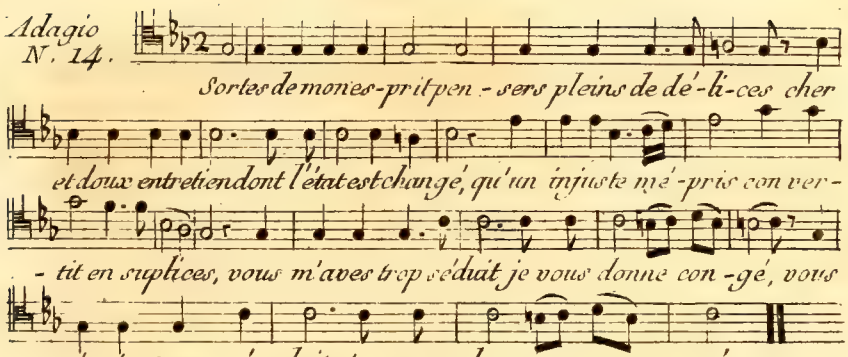
2

Comparer est impossible
Sa grande perfection ;
Fors qu'a mon heur jndicible
Et à mon affection ;
Mais tous deux procedent d'elle ;
Et de moi seul je n'ai rien
Qu'un cœur loyal, et fidelle,
Encore n'est-il pas mien.

3.

O vous qui ne l'aves vuë,
Voyes-la pour votre bien ;
Puis jugés, l'ayant connuë,
L'heur que ce m'est d'être sien,
Mais la voyant si parfaite,
Gardés vous bien un chacun,
Car pour blesser elle est faite
Et de tous n'en guerrir qu'un.

Adagio
N. 14.



2.

Avec vos mots flateurs et vos feintes idoles ,
De constance et de foi deités sans pouvoir ,
Dont le son degaisoit si souvent les paroles
Quel Amant n'eut été facile à decevoir !

3.

Me jurer que son cœur dont les flâmes sont mortes ,
Embrasé d'un beau feu, soupiroit nuit et jour ,
Et de Myrte enchaîné de mille et mille sortes ;
Brûloit avec le mien sur l'autel de l'amour .

4

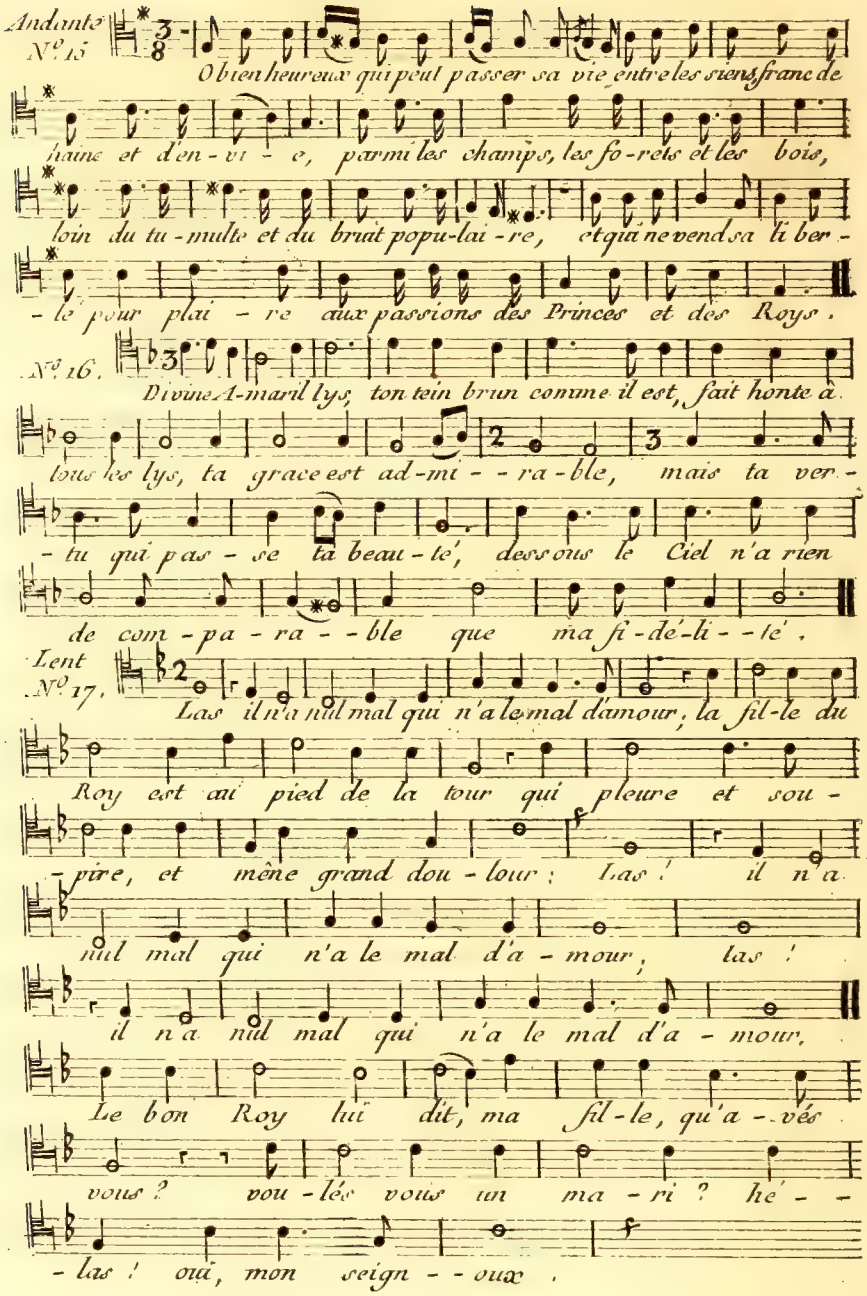
A moi qui ne vivoit que pour lui rendre hommage ,
Et n'aimoit mon esprit enclin à l'adorer
Que pour le seul respect des traits de son visage
Que l'Amour de sa main y sut si bien tirer .

5.

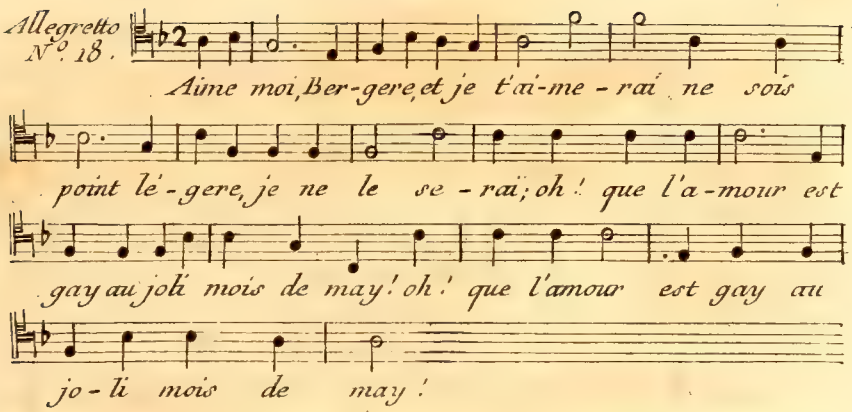
Adieu , mais qu'ai-je dit ! quelle erreur me transporte !
Qui , moi , de tes beaux yeux vouloir rompre la loy :
Et briser tant de nœuds dont la chaîne est si forte !
Comme si mon vouloir etoit encore à moi .

TAILLE

Andante
N° 15



Allegretto
N°. 18.



2.

Mon cœur et ma vie
Je te donnerai,
Jamais d'autre amie
Je ne servirai,
Oh! que l'amour est gay
Au joli mois de May!

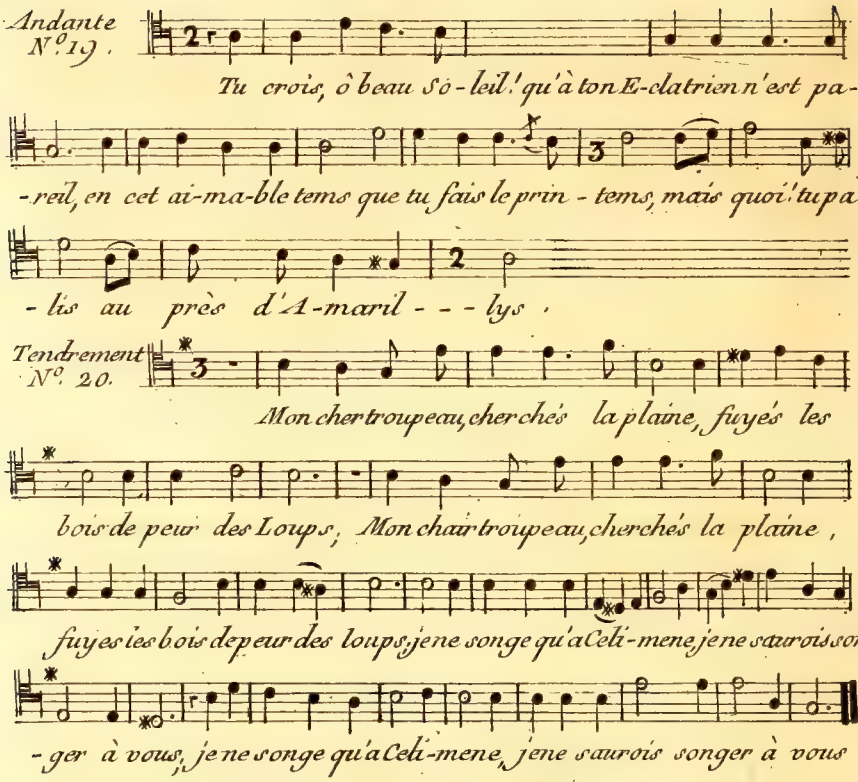
3.

Dans ce verd Boccage
Je te menerai,
Cens fois a l'ombrage
Je te baiserai,
Oh! que l'amour est gay
Au joli mois de May!

4.

De nos amourettes
Je te parlerai,
Et sur les fleurettes
Je te jetterai,
Oh! que l'amour est gay
Au joli mois de May!

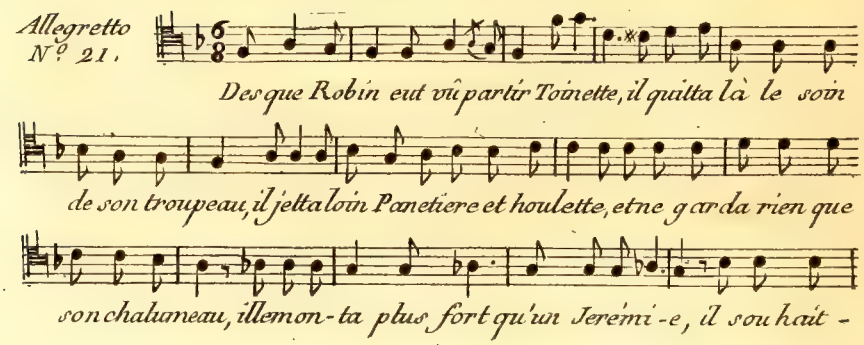
Andante
N.o 19.



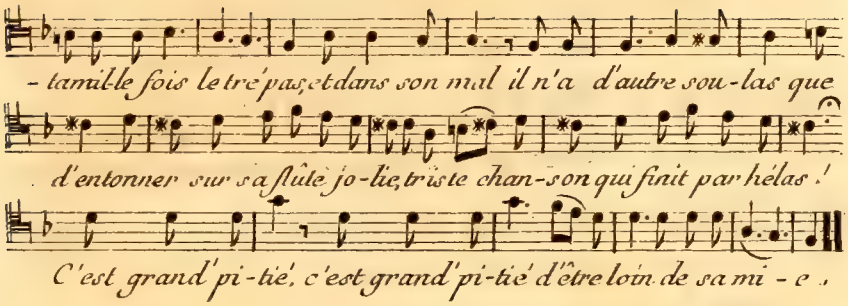
2.

Je ne sçais plus depuis que j'aime
Mener mes chiens ni vous guider ;
Je n'ai pu me garder moi même ,
Comment pourois-je vous garder ?

Allegretto
N.o 21.



TAILLE



2.

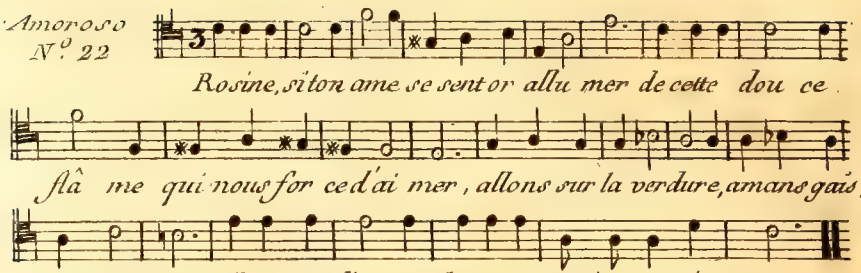
Ces derniers mots sans cesse il repette ,
Tantôt assis sur le bord d'un Ruisseau .
Tantôt couché sur la tendre herbette ,
Tantôt le dos appuyé d'un Ormeau ;
Que ne mene Berger si triste vie ,
Du doux sommeil il ne fait plus de cas .
Plus qu'un hermite il fait maigre repas ,
Danses et jeux ja ne lui plaisent mie ,
Et dans sa bouche il n'a rien qu'un hélas !
C'est grand pitié d'être loin de sa mie .

3.

Il n'est Berger qui son mal ne regrette ,
Et pres de lui Bergeres du hameau
Viennent chanter filant leur Quenouillette ,
Pour consoler ce triste Pastoureau ;
Mais leur doux chant point ne le solacie ,
Tant la douleur le tient de dans ses Lacs ,
Pour ne rien voir , les yeux tient toujour bas ;
Et si leur dit, laissés moi , je vous prie ;
Puis aussi-tôt revient a son hélas !
C'est grand pitié d'être loin de sa mie

TAILLE

Amoroso
N.° 22



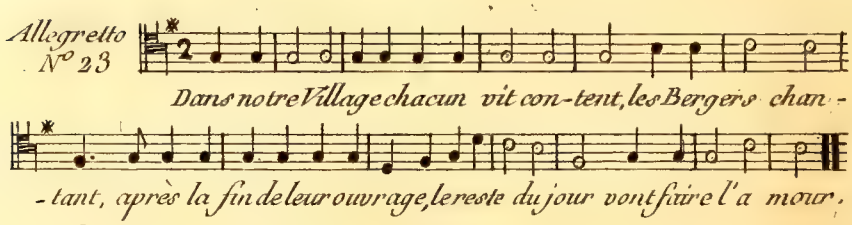
2.

Avant que la journée
De notre age qui fuit,
Se trouve environnée
Des Ombres de la nuit,
De vivre notre vie
Prenons le doux loisir,
Et malheur à l'envie
Qu'offense le plaisir.

3.

Vénés, ma tant aimée,
Ça trompons le destin;
Qui clôt notre journée
Souvent dès le matin;
Allons sur la verdure,
Amans gais et contans,
Allons, tandis que dure
Notre jeune Printems.

Allegretto
N.° 23



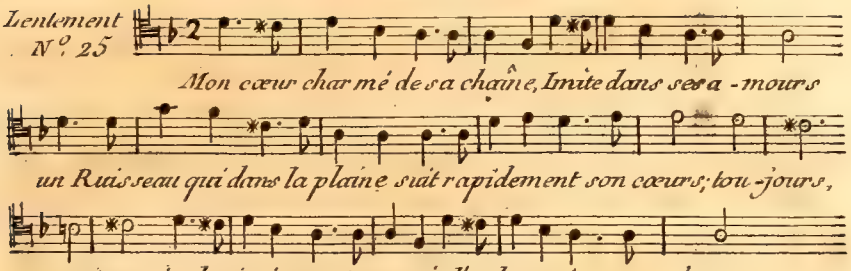
2.

Il sont a leurs belles
Si fort attachés,
Qu'ils seroient touchés
D'une inquiettude mortelle,
S'ils passoient un jour
Sans faire l'Amour,

3

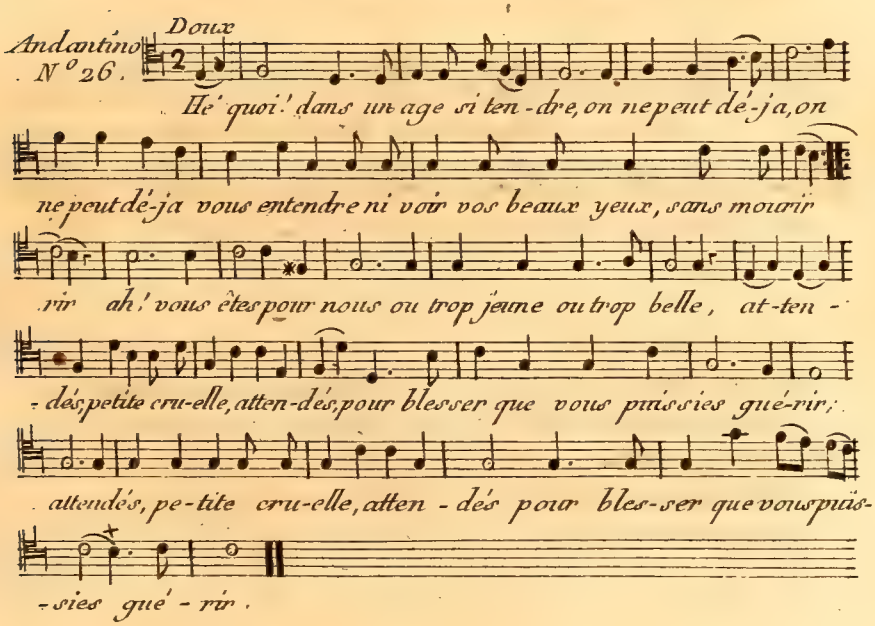
Jamais la tristesse
Ne regne en ces lieux:
Les ris, et les jeux,
Y sont leur demeure sans cesse
Ah! le beau séjour
Pour faire l'Amour!

Lentement
N°. 25



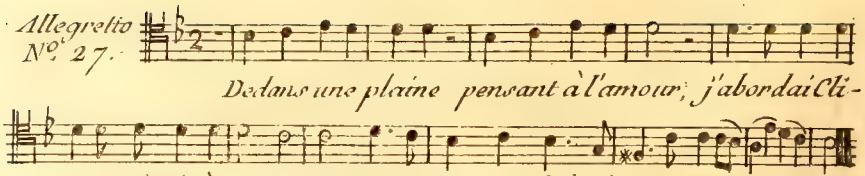
Quand le sort qui tout entraîne
Au tombeau nous conduira,
On gravera sur un Chêne
Que le tems respectera :
Hélas !
Helas !
Rien ne fut si beau qu'Ismene,
Rien de plus tendre qu'Hylas.

Andantino
N°. 26.



Taille

Allegretto
N° 27.



Dedans une plaine pensant à l'amour, j'abordai Cli-
- mene, mémis à ses genoux, si je vous prie de m'aimer, merefuserés vous.

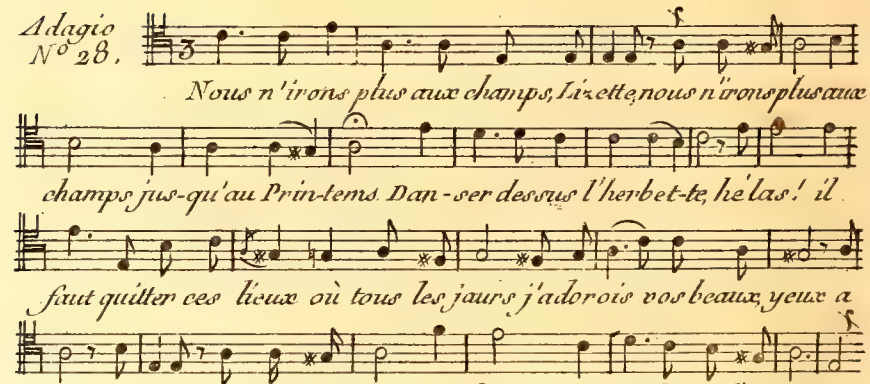
J'abordai Climene,
Me mis à genoux,
Lui disant, ma belle,
Donnés moi du secours;
Si &c.

Ceux que vos yeux blessent,
Les guerisses vous ?
J'aurois trop a faire,
Berger, taisés vous,
Si &c.

Lui disant, ma belle,
Donnés moi secours,
Ceux que vos yeux blessent,
Les guerissés vous ?
Si &.

J'apperçois ma mere,
Je crains son couroux,
Vite nous courumes
Pour nous bien cacher,
La peur l'empécha d'penser
A me rien refuser.

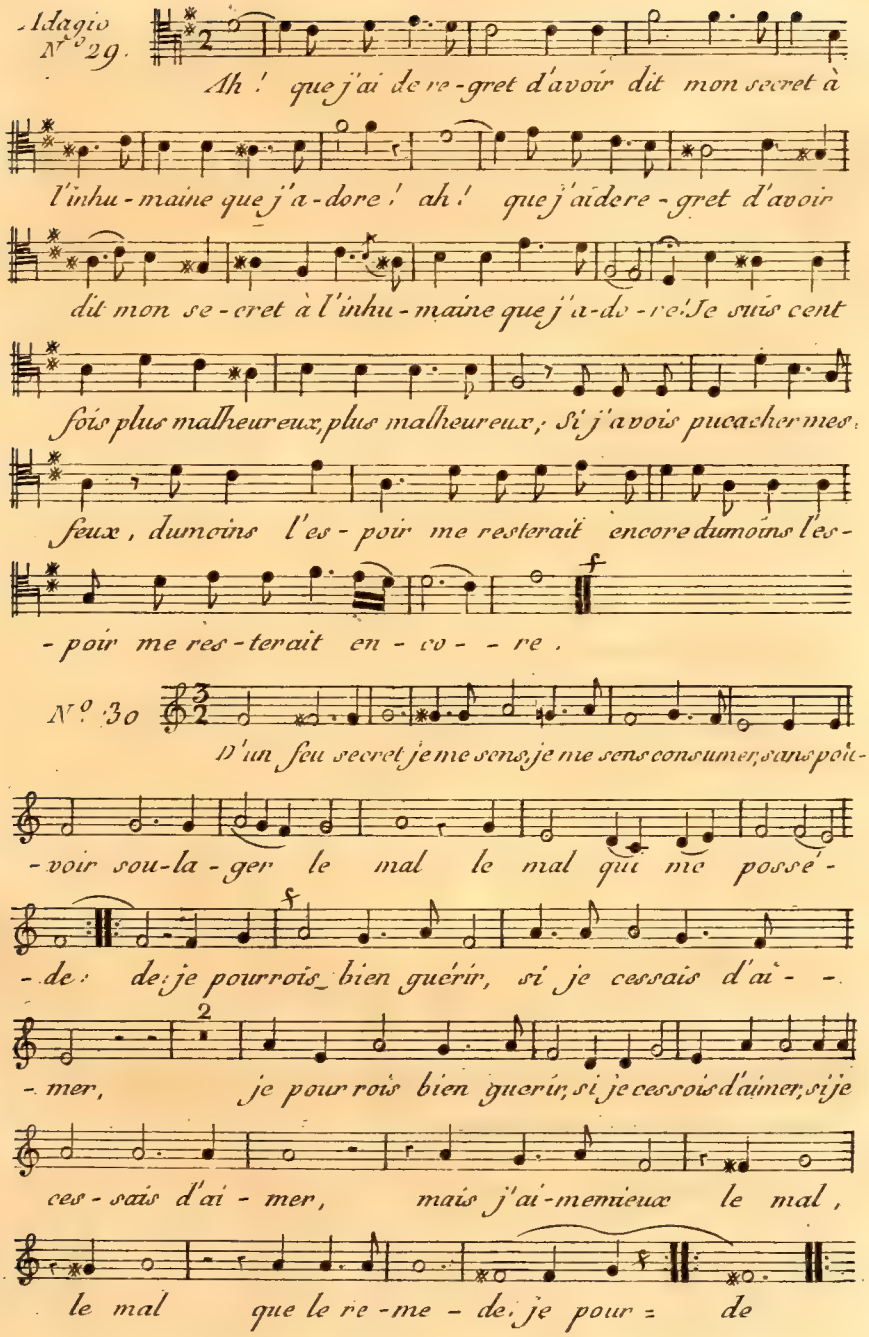
Adagio
N° 28.



Nous n'irons plus aux champs, Lizette, nous n'irons plus aux
champs jus-qu'au Prin-tems. Dan-ser dessus l'herbet-te, hélas! il
faut quitter ces lieux où tous les jours j'adorois vos beaux yeux a
dieu, Lizette, nous n'irons plus aux champs danser dessus l'herbette.

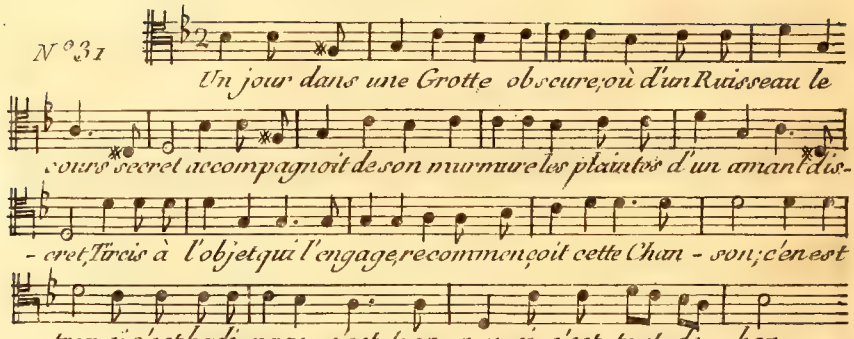
Taille.

Idagio
N.° 29.



Taille

N°31



2.e

Quand sur ma musette plaintive
Je chante quelqu'air langoureux,
Je vois ton oreille attentive
A mes préceptes amoureux:
Si je veux les mettre en usage,
Tu deviens sourde a ma leçon
C'en est trop &.

3.e

Piqué de quelque jalousie
Si je te decouvre mes maux
Tu te ris de ma Phrénésie,
Tu plaisantes de mes Rivaux
Avec eux sous l'épais ombrage
Tu danses pourtant sans façon
C'en est trop. &.

4.e

Quelque fois par un trait de flâme
Tes yeux aux miens sont entre voir
Qu'amour qui captive mon ame,
Te tient aussi sous son pouvoir:
Si j'en veux un baiser pour gage,
Je n'en puis obtenir le pardon,
C'en est trop. &.

5.e

Ingrat, interrompt la Bergere,
Avant qu'il fut prêt d'achever
Est-ce véritable colere?
Ou le feins-tu pour m'éprouver?
Je t'aime et tu le scais, sois sage
Chasse un injurieux soupçon,
C'en est trop &.

TAILLE

Andantino
N° 32

Quoi ! sans vous souvenir de moi ni de ma

pei-ne vous pou-vés passer tout un jour, hais-sés

moi plutôt, Cli-mene, plutôt, Cli-mene, plutôt Cli-mene,

l'indiffé-rence est en a-mour plus dange-reu-se que la hai-

-ne, haissés moi plu-tôt, Cli-mene, haissés moi plu-tôt, Cli-

-mene, l'in-diffé-rence est en a-mour plus dan-ge-

-ren-se que la hai-ne.

Gayment
N° 33

Dans un prétrois de-moiselles accusoient en grand cou-

-roux leurs a-mans qui peu fi-déles leur man-quoient au rendés-

Refrain

-vous ; Mor-non-billes, que ces filles pour dé-baucher les gar-çons,

Mor-non-billes, que ces filles ont de droles de fa--çons !

2.

Près de là par avanture
Passe un manant jeune et frais,
D'une assés bonne encolure,
D'un maintien sot et niais,
Mornonbilles &.

3.

Oh! vraiment, dit la plus fine,
Nous ne perdrons pas nos droits;
Ce drôle à toute la mine
De pouvoir payer pour trois,
Mornonbilles &.

4.

On l'appelle, il se presente,
En voyant, sur le gazon,
Un déjeuné qui le tente
Il prend place sans façon,
Mornonbilles &.

5.

Ne faudra-t'il pas te battre
Pour te faire boire un coup?
Non, j'en boirai plus de quatre,
Si le vin est de mon gout,
Mornonbilles &.

6.

Ayant repu sans mot dire,
S'en alloit sans dire mot,
Tout doux, lui dit-on, beau Sire,
Il faut payer votre écot
Mornonbilles &.

7.
Moi payer ! quelle misere !
Je n'ai pas vaillant cinq sols ;
Eh bien pour sortir d'affaire ,
Tu danseras avec nous .
Mornonbilles &.

8.
Ah ! dit-il , pour danser, passe ,
Je ferai bien cet effort ;
Si je n'ai pas bonne grace ;
J'ai du moins le jarret fort ,
Mornonbilles &.

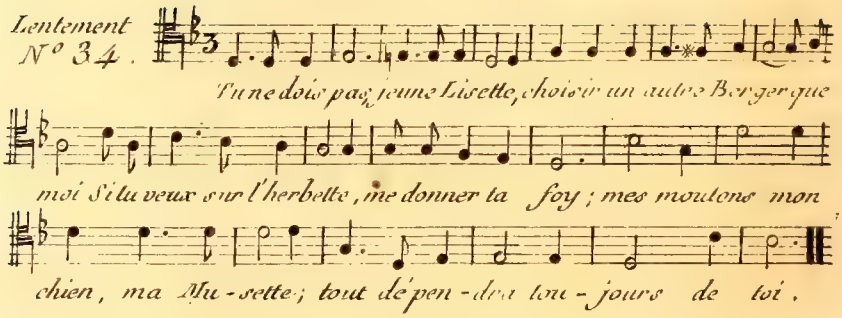
9.
La premiere entrant en danse ,
Fit avec lui du chemin ;
Bien qu'il changeat la cadence
Il la fit aller bon train ;
Mornonbilles &.

10.
Du garçon l'autre danseuse
Au moins ne se plaignit pas ;
La troisieme moins chanceuse
S'apperçut qu'il etoit las
Mornonbilles &.

11.
Vous plait-il que je revienne ?
Oui , reviens demain au soir .
Eh ! bien qu'à cela ne tienne ,
Serviteur , jusqu'au revoir .
Mornonbilles &.

Taille

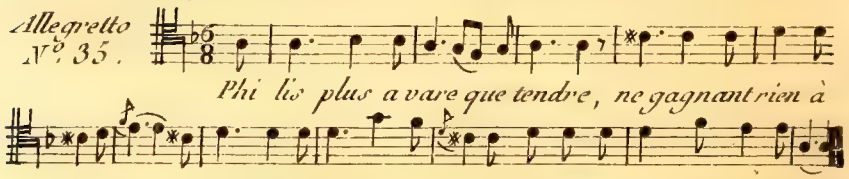
Lentement
N° 34.



D'Autres amans, pour te surprendre,
Viendront t'offrir des soins et des vœux,
Avant que de te rendre,
Eprouve leurs feux :
Si ton cœur est pour le plus tendre,
Ah ! je serai le plus heureux !

Je veux toujours être Lisette,
Rire et chanter sera tout pour moi,
Si j'allois sur l'herbette,
Te donner ma foy :
Aujourd'hui j'aurois la musette,
Je dépendrois demain de toi.

Allegretto
N°. 35.



2.

Le lendemain nouvelle affaire,
Pour le Berger le troc fut bon ;
Car il obtint de la Bergére
Trente Moutons pour un baiser,

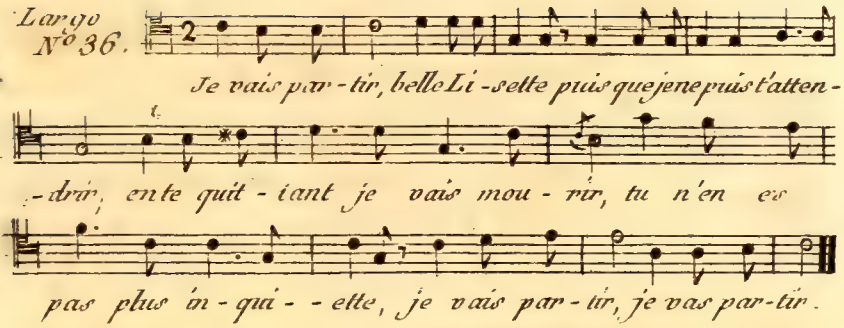
3.

Le lendemain Philis plus tendre,
Craignant de moins plaire au Berger,
Dans un moment voulut lui rendre
Trente Moutons pour un baiser.

4.

Le lendemain Philis peu sage,
Auroit donné Moutons et Chien.
Pour un baiser que le volage
A Lisette donnoit pour rien.

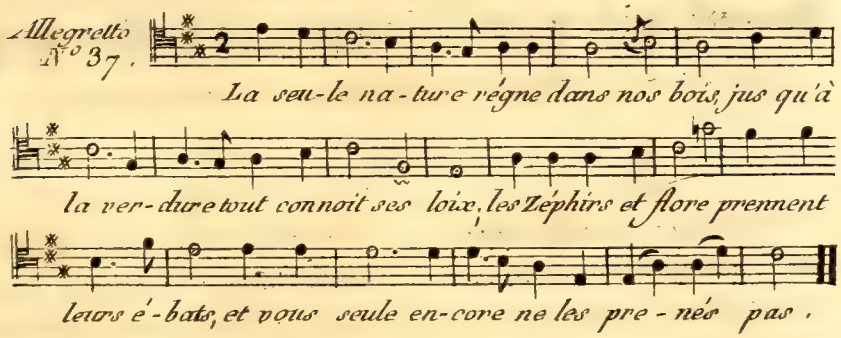
Largo
N°36.



Veux tu toujours être muette ?
Parle dumoin par un soupire
Quoi ! je ne puis rien obtenir ?
Adieu, trop aimable brunette,
Je vais partir, je vais mourir.

S'allois quitter ses tendres charmes,
Quand je vis la belle frémir,
Quel attrait sçut me retenir ;
Ah ! dit elle, en versant des larmes;
Tu vas partir, je vais mourir

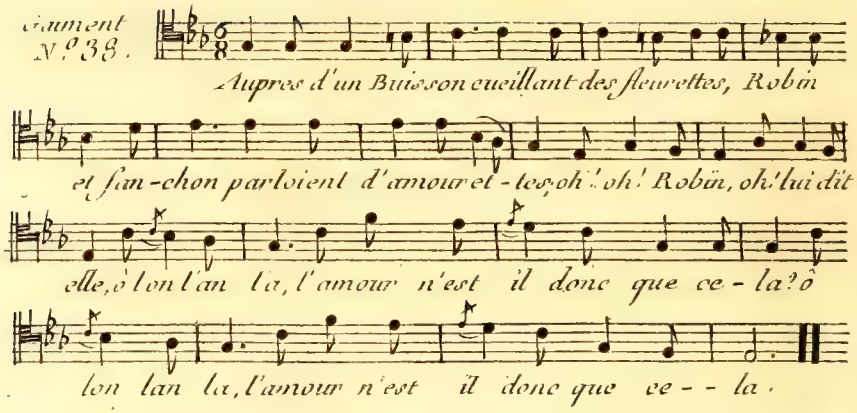
Allegretto
N°37.



Les troupeaux des plaines
S'aiment sans tourment,
L'amour à des peines
Pour vous seulement
Les poissons dans l'onde
Ressentent leurs feux,
Et vous seule au monde
Les sentés moins qu'eux

De votre jeune âge
Suivés les desirs,
C'est n'être pas sage
De fuir les plaisirs :
Dès que la vieillesse
Chasse nos beau jours,
Adieu la tendresse,
Les jeux, les amours.

Taille



2.

Oui, dit le Berger,
Un amour extrême
Fait tout négliger
Pour ce que l'on aime:
Ho! ho! &.

3.

Il nous fait lever
Bien avant l'aurore,
Pour toujours rever
A ce qu'on adore:
Ho! ho! &.

4.

On se plaint tout bas.
Sans cesse on soupire,
Quand le cœur n'a pas
Tout ce qu'il desire
Ho! ho! &.

5.

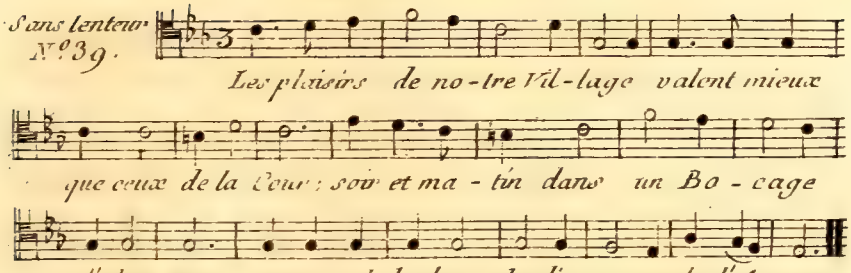
Robin comprenant
Ce qu'on vouloit taire,
Tout en badinant,
Dit a la Bergere,
Ho! ho! Janchon allons, ma belle,
O lon lan la

6.

S'ils furent heureux,
Je n'ose le dire;
Il s'aimoient tout deux,
Cela doit suffire.
Ho! ho! Robin! oh lui dit elle
O lon lan la,
Il n'est point d'amour sans cela.

Taille

Sans lenteur
N.° 39.



2.

Avec plaisir et sans contrainte
On s'y divertit galamment,
Chacun y parle a son Amante
Librement ;
Et l'on n'entend jamais la plainte
D'un amant

3.

Les Bergers n'y sont point volages,
Chez eux il n'est point de detour
Il n'offrent jamais leurs hommages
Sans amour ;
Aussi goutent ils l'avantage
Du retour.

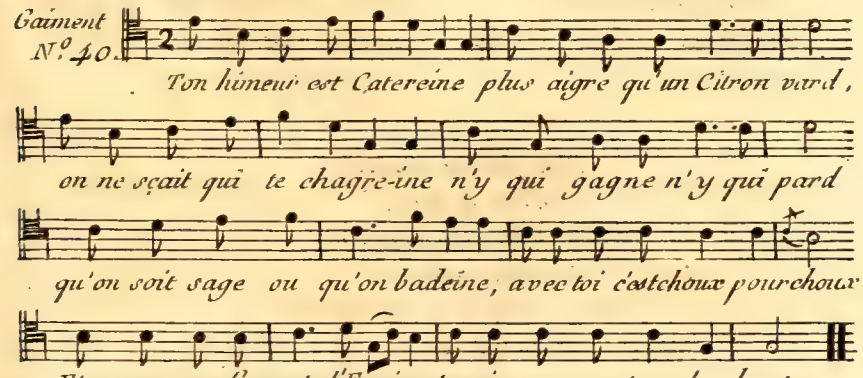
4.

S'il en est quelqu'un peu sincere,
Il est banni de ce sejour ;
Et la peine la plus sévére
Est qu'a son tour
Il doit aimer une bergére
Sans retour ;

5

L'amour las de mon inconstance
Fit serment de fixer mes vœux,
Mais n'en trouve l'assurance
Qu'en vos yeux :
Jugés, Iris, de leurs puissance
Par mes feux.

Gaiment
N.° 40.



Taille

2.

Si je parle, tu t'offenses,
Tu grognes, si je me tais ;
Lors que je me plains, tu danses,
Quand je ris, je te déplais
A ton oreille mal faitte
Mes chansons ne valent rien,
Et ma tant douce Musette
N'est qu'un instrument de Chien.

3.

D'un pot plein de Marjolaine
Quand je te fis un present
Aussitôt pour son étrene
Tu le cassis moi présent ;
Si j'eusse cru mon courage
Après ce beau grand-merci,
Ma main qui bouilloit de rage
T'eut cassé la gueule aussi.

4

L'autre jour d'un air honnête
Quand je t'otis mon chapiau,
Plus vite qu'une Arbalète
Tu le fis sauter dans l'iau
Et puis d'un ton d'arrogance
Sans dire n'y qui, ni quoi.
Tu me baillis l'ordonnance
De m'approcher loin de toi.

5.

Stan pendant quoi que tu dises ;
Je ne puis quitter ce lieu,
Et quoi que tu me méprises
Par tout je suivrai tes yeux :
Je m'en veux mal à moi même,
Mais quand on est amoureux
Un cheveu de ce qu'on aime
Tire plus que quatre Bœufs

6.

Pour te mettre en oubliance
A d'autres je fis la cour,
Mais par cette manigance
Tu m'as baillé plus d'amour :
Je crois que tu m'ensorcelles
Car a mes yeux éblouis
Au près de toi les plus belles
Ne sont plus que du pain bis.

7.

Chacune de tes deux joües
Semble une pomme d'apis :
Comme deux centres de roües
Sont tout a point tes sourcils,
Tes yeux plus nöirs que deux marles
Sembl'un mouche dans du lait,
Et tes dents un rang de parles
Ben égal, et Ben complet.

8.

Parla morgué quel domage
Que tant de belles biautés,
Ne soyent pour tout partage ;
Qu'un sac plein de duretés ?
Quand sur ton himeur revèche
Je rumine en mon cerviau,
Tu me sembl'être une Pêche
Dont ton cœur est le noyau.

10.

Avec lui dans nos prairies
Tu t'en vas batifoler ;
Vous japés comme deux pies,
Et moi, je n'ose parler :
Il t'agace il te chatouille,
Il te torche le grouin ;
Et moi, d'abord que je grouille ;
Tu me flanqu'un coup de poing.

9.

Le Soleil qui fond la glace
N'est pas plus ardant que moi;
Comme un gueux de sa besace
Je me sens jaloux de toi ;
Au grand Colas qui te lorgne
Je veux pocher les deux yeux,
Ou du moins en faire un borgne,
Si je ne puis faire mieux

11.

San guay vois-tu Cathereine
Je n'y saurois plus tenir ;
Je crève dans ma potreine,
Il faut changer ou finir.
Tu me prens pour une buche,
Parce que j'ai l'air benin,
Mais tant a l'iau va la Cruche
Qu'elle se brise a la fin.

12.

Quand j'aime une Criature,
Jarnigué, c'est tout de bon,
Je suis doux de ma nature
Autant et plus qu'un mouton ;
Mais quand mon amour sincére
N'est payé que de refus
Dam'alors dans ma colere
Je suis pire qu'un cerf en rus.

Andantino
N.° 41.

Sure de ta foy je viens dans ce hameau pour être
a - vec toi je quitte mon troupeau je lan - guis seu - lette dans no -
- tre ver - ger, et tout m'in - qui - ette loin de mon Berger.
ton Haut - bois seul dans ce bois me plait, j'y vole
pour l'en - tendre, cher a - mant, pour un mo - ment joue
moi cet Air que j'aime tant; ah! Li - sandre, qu'il est
tendre! repe - te ces doux ac - cens, par mes trans ports
ravis - sans juge du plaisir que je sens All 1er.

Andantino
N.° 42.

Je suis né pour le plai - sir, bien fou qui s'en pas -
- se; je ne sçais pas le choisir, souvent le choix embarase, ai - me
- t'on? j'ai - me sou - dain; Boit - on? j'ai le verre en
main, par tout je tiens ma pla - ce.

2.

Dormir est un tems perdu,
Faut il qu'on s'y livre ?
Sommeil, prend ce qui t'est du,
Mais attends que je sois yvre ;
Saisis moi dans ce moment,
Fais moi dormir promtement,
Je suis pressé de vivre.

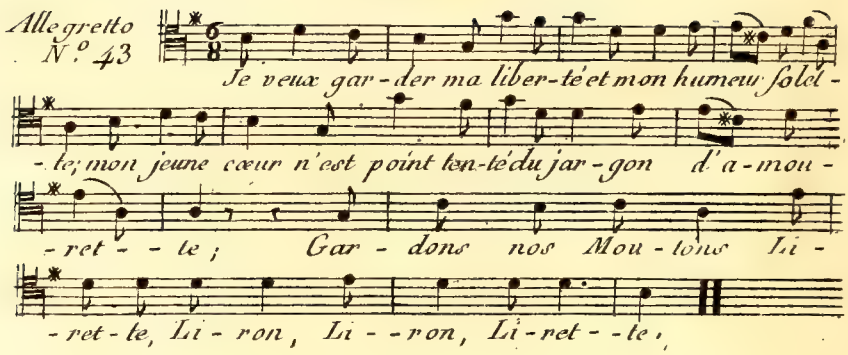
3

Mais si quelqu'objet charmant
Dans un songe aimable
Vient d'un plaisir séduisant
M'offrir l'image agreable,
Sommeil, attens doucement ;
L'erreur est dans ce moment
Un bonheur véritable.

4.

Bacchus veut que ses Sujets
Soyent d'intelligence,
Il ne craint dans ses projets
Ny réglement ny prudence ;
Survient-il un different ?
Du vin versé promtement
L'étouffe en sa naissance.

Taille



2.

Pour me dessendre des amants
J'ai mon Chien, ma houlette,
Je ne crains pas leurs compliments,
s'ils me trouvoient seulette, Gardons &.

3.

Maman dit qu'ils sont tous trompeurs,
D'une humeur indiscrette,
Qu'il ne faut aimer que les fleurs,
Et jamais la fleurette. Gardons &.

4

Quand on laisse engager son cœur,
On est trop inquiette ;
L'on perd toute sa belle humeur
Et l'on est contrefaite : Gardons, &.

5.

Si l'amour venoit quelque jour
Me voir dans ma chambrette,
Je lacherois après l'amour
Ma fidelle Lisette Gardons &.

Taille

6.

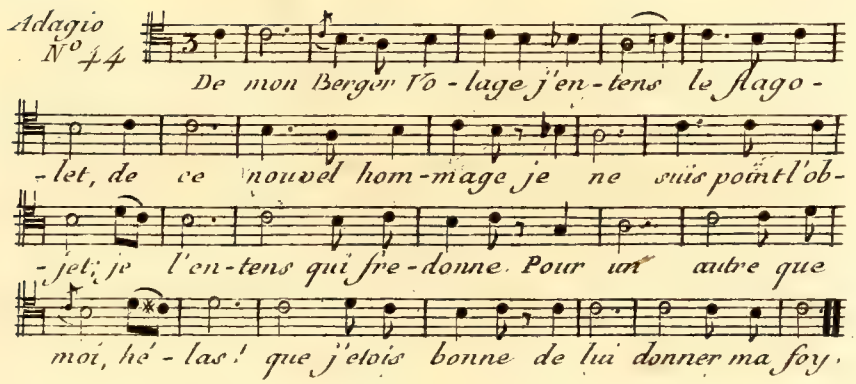
Je ne veux point Changer de ton,
Je veux rester fillette,
Il n'est point de plus joli nom
Que celui de Nanette : Gardons &.

7.

J'aime à rire, j'aime à sauter
Au son de ma musette,
J'aime à d'anser, j'aime à chanter
Voila mon amusette : Gardons &.

8.

C'est ainsi que presentement
Parle la jeune Annette,
Elle dira tout autrement
Un peu plus grandelette ;
Adieu les moutons,
Liron, Lirette,
Adieu, Chien et Houlette



2.

Autre fois l'infidelle
Faisoit dire a l'écho
Que j'étois la plus belle
Qui fut dans le Hameau ;
Que j'étois sa Bergere,
Qu'il étoit mon Berger ;
Que je serois légere,
Sans qu'il devint leger.

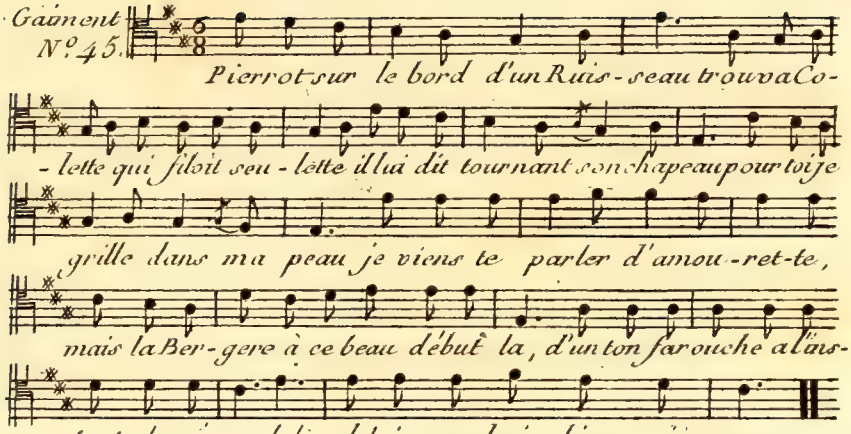
3

Le Printems qui vit naître
De si belles ardeurs
Les a vu disparoître
Aussi-tôt que les fleurs
Mais s'il ramene a Flore
Les inconstans Zéphirs,
Ne pourroient-ils encore
Ranimer ses desirs ?

4

Dans ma douleur extrême
Je voudrois me venger ;
Que ne puis-je de même
Prendre un autre Berger !
Mais, non, pour l'amour même
Je ne voudrois changer,
Hélas ! lors que l'on aime
Peut-on se dégager.

Gaînent
N°. 45.



2.

Pierrot pres d'elle se plaça,
Et cette belle
Craintive et Cruelle
Contre Pierrot ce courouça
Et d'une main le repoussa;
Pierrot saisit la main rebelle,
Morgué, dit il, baisons ce bijou là;
Et la Bergere en grondant s'écria,
Ah! ah! je voudrois bien voir ça!

3.

Pierrot qui devient hazardeux,
A l'instant baise
La main a son aise
Pourquoi, dit il, cet air boudeux,
Sur ce gazon joüons tous deux;
Je vais, morgue, ne t'en déplaise,
Dans ton corcet mettre ce bouquet là
Et la Bergere en grondant s'écria,
Ah! ah! je voudrois bien voir ca!

4.

Aussitôt dit, aussitôt fait,
Pierrot l'attache,
Collette l'arrache,
Et le lui flanque au nez tout net,
Pierrot en est tout stupefait
Ta resistance enfin me fache,
Un doux baiser, dit-il, me vengera,
En se troublant Collette s'écria:
Ah! ah! je voudrois bien voir ça!

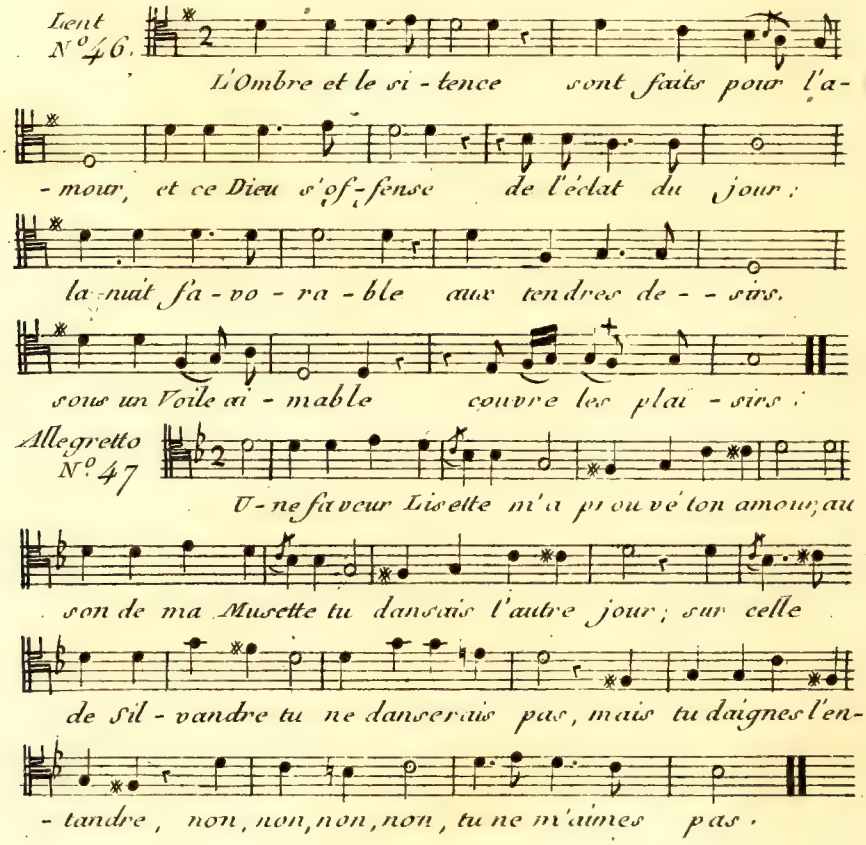
5.

Par un baiser l'ardent Pierrot
La déconcerte,
La Bergere alerte
Lui baille un soufflet aussitôt,
Mais pas plus fort qu'il ne le faut.
Tu vas avoir la cotte verte,
Lui dit Pierrot pour ce beau soufflet là,
Mais la Bergere en riant s'écria:
Ah! ah! je voudrois bien voir ca!

Colette qui craint ce badin,
Lui donne tape
Et brusquement s'échape:
Elle gagne un Bosquet voisin,
De cela rit l'amour malin:
Pierrot la suit et la ratrape,
Tu me paira, dit-il cette fois là,
En soupirant colette s'écria:
Ah! ah! je voudrois bien voir ça

Je ne sçais comme il la punit,
Mais la folette
Quitta la retraite
Avec certain air interdit,
Qui ne marquoit aucun dépit.
Ma vengeance n'est pas complette,
Mais dit Pierrot, rien n'y manquera,
En souriant Colette s'écria:
Ah! ah! je voudrois bien voir ça!

Lent
N°46.



Allegretto
N°47

2
Pour toi dans la prairie
Je faisois un bouquet,
Je l'offrois a silvie
D'un air assés coquet;
Je feins de rendre hommage
A de nouveaux appas,
Tu n'en prends point d'ombrage, non &.

3
Quand te trouvant seulette
Je conte ma langueur;
Tu parois inquiette,
Ton esprit est rêveur
L'absence de silvandre
Cause ton embarras,
Ton cœur souffre a m'entendre, non &.

4
Lorsque dessus l'herbette
Mon chien vient te flater,
D'un coup de ta houlette
On te voit l'écarter
Et quand le sien, cruelle!
Par hazard suit tes pas
Par son nom tu l'appelle (A)
Non! tu ne m'aimes pas.

5
L'autre jour dans la danse
Avec moi sous l'ormeau;
Tu suivois la cadence
De mon doux chalumeau;
De loin tu vis silvandre,
Et tu fis un faux pas;
Je sçus bien le comprendre,
Non! tu ne m'aimes pas.

6
Son ame fut ravie
Mon pipeau s'en rompit,
Et la danse finie
(j'en rougis de dépit)
Ce Berger, d'un air tendre,
Te dit un mot tout bas,
Et tu daignas l'entendre,
Ah! tu ne m'aimes pas.

(A) il faudroit tu l'Appelles

CHANSON SUR LE MEME AIR

1

C'est la fille à ma tante
Pour qui j'ai de l'amour,
Cette fille charmante
A pour moi du retour.
Mais c'est la vertu même,
Je n'y puis réussir;
Cependant elle m'aime . . . .
Ça fait toujours plaisir.

2

L'Hymen qui m'épouvante
Pour elle a des appas;
Le Sacrement la tente,
Mais je n'en tâte pas;
Quand on est en ménage;
L'on se voit sans desir,
Mais hors du mariage
Ça fait toujours plaisir.

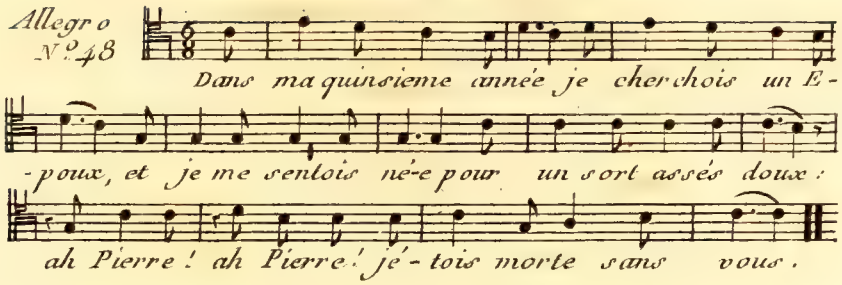
3

Badinant avec elle,
Je lui pris son bouquet;
Mais à l'instant la belle
Me campe un bon soufflet;
J'en suis fâché, dit-elle;
D'un ton de repentir;
Quoique d'une cruelle,
Ça fait toujours plaisir.

4

Quelque fois je l'embrasse,
Car je suis son cousin,
Et même elle me passe
Un baiser sur son sein,
Mais sitôt que j'approche
Du but de mon desir,
J'attrape une taloche,
Ça fait toujours plaisir.

Allegro
N°48



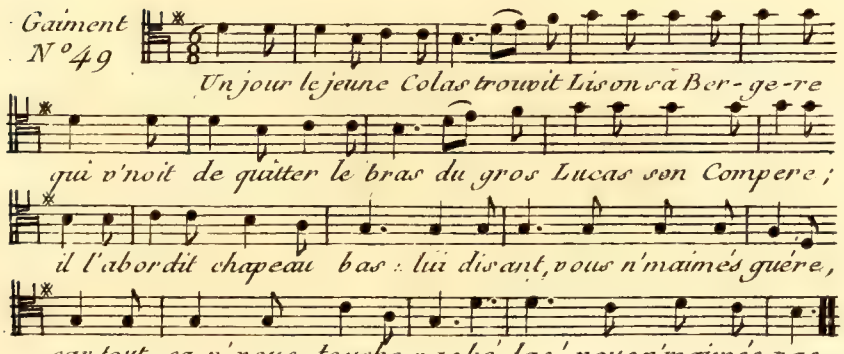
2
Quand de la destinée
Je ressentis les coups ,
Ma Mere m'a donnée
Au Vieux le plus jaloux
Ah ! Pierre &.

3
Sa mine suranneé
Excite mon courroux ,
Il entend l'Hymenée
Comme a ramer des choux ;
Ah ! Pierre &.

4
Sa tendresse est bornée
A serrer mes genoux ,
Jamais au lit couchée
N'ai oüi que sa toux ;
Ah ! Pierre &.

5
Jamais dans la journée
N'a fermé les verroux ,
Au fond de ma pensée
Je vois un bien si doux ;
Ah ! Pierre &.

Gaiment
N°49



2

Vous n'fait's plus du tout de cas
D'un Berger qui persevere,
Vous désirés mon trépas,
Mais las! pour vous satisfaire
Y'm'faudrait un coutelas,
Mon ptit cœur &.

3

Tout chacun dit qu'j'ai des rats,
Je n'puis fermer la paupiere,
Je m'chéme pour vos appas
D'un terrible magniere,
Autre-fois j'étois si gras!
Mon ptit cœur &.

4

Vous disiais queu qu'fois, Colas,
Pass' devant notre Chaumiere,
Je m'tiendrai dessus le pas,
Ce souv'nir me desespere,
Car je ne vous y vois pas
Mon ptit cœur &.

5.

Souvent j'allions tout là bas
Dans ce bosquet solitaire,
Nous promener pas à pas,
En dépit de votre mere;
Qui n'scavoit rien du tracas
Mon ptit cœur &.

6

Quand on lui contit le cas,
Ça la mit tout encolere,
Pourtant malgré son fracas,
Ma mine vous etoit chére,
C'n'est pas d'même a s'theure, hélas!
Je l'vois bien &.

7

Vous souvient-il ces jours gras
Quand j'fis une Bandouilliere
D'un beau ruban de taf'tas,
Qui vous servoit de jarquiere,
Ni l'chagrin, ni l'embarras,
Dans s'tems là n'me troubloient guerre,
Mais tout ça &.

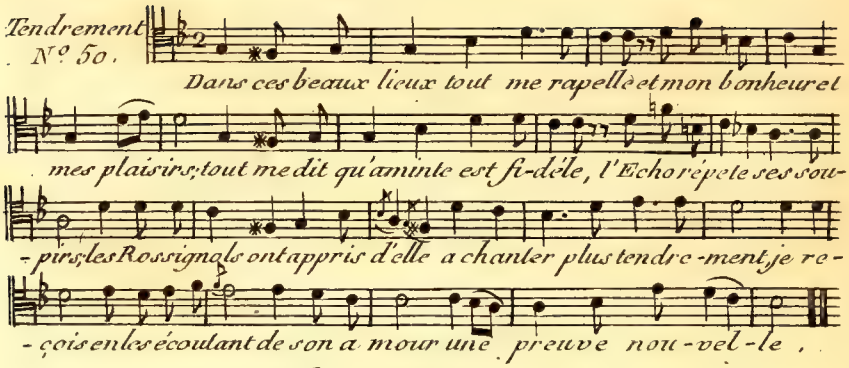
8

Si je marmotois tout bas,
Queuque chanson pour vous plaire;
Vous m'disiois en riant Colas!
La sçais tu bien toute enquiere,
J'la chantois a tour de bras,
Mon ptit cœur &.

9

Faut il qu'avec tant d'appas
Vous soyés parfaite et fiere,
Et que j'parde tous mes pas,
Pour vous avoir cru sincere!
Vous m'plantés là pour Lucas,
Hé fi donc! vous n'maimes guerre,
Car &.

Tendrement
N° 50.



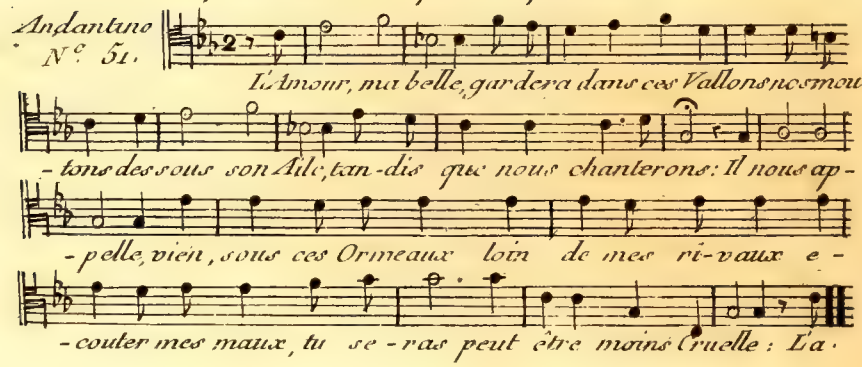
2

Sur ce gazon l'herbe foulée
Semble n'oser se relever,
Elle attend qu'aminte troublée
Vienne avec moi la refouler.
On diroit que sur ce rivage
Tout s'unit pour mon bonheur;
L'onde nous prête sa fraicheur
L'obscurité régne dans ce Boccage.

3

Que tardés vous ? venés Aminte
Tout favorise nos Desirs,
Nous pouvons ici sans contrainte
Gouter les plus tendres plaisirs :
Mais je la vois . . . , que sa presence
Met de trouble dans mes sens !
Ah ! Dieu! quels transports je ressens !
Et que d'amour, et que d'inpatience !

Andantino
N° 51.



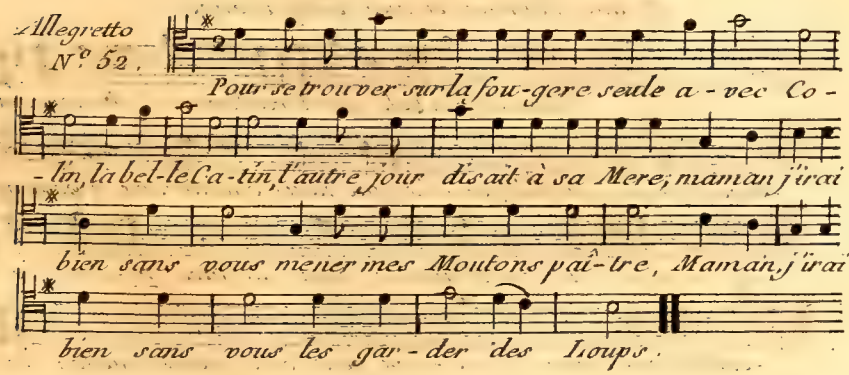
2

Tircis je n'ose
Ecouter ton Chalumeau
Sous l'ormeau,
Et l'on en cause
Deja dans notre hameau,
Un cœur s'expose
Souvent au danger
De trop s'engager
Avec un Berger,
Et toûjours l'Epine est sous la Rose.
Tircis &.

3

Que sert de craindre
Un discret et tendre amour
Sans détour ?
Que sert de feindre
Pour mes feux un doux retour ?
C'est trop contraindre
Ton ardeur pour moi,
Mon amour pour toi,
Donnons nous la foy,
Ce beau feu pourroit enfin s'eteindre
Que sert &.

Il faut se rendre,
Mon Berger a des accens
Si touchans,
Viens donc apprendre
Ce que pour toi je ressens ;
J'ai le cœur tendre
Fidéle et constant ;
Si tu les autant
Tu seras content :
Tu n'auras rien perdu pour attendre ;
Il faut &.



2

Ma fille, repondit la mere,
Je prevois des maux,
Non pour nos troupeaux,
Mais pour une brebis plus chére;
Et je crains bien plus pour vous
Quand vous les menes paître,
Et je crains bien plus pour vous
Les Bergers que les Loups.

3

Malgré cette leçon si sage
Catin l'emporta,
Au bois s'en alla,
En chantant le long du Village,
Colin je ne puis sans vous
Mener mes moutons paître,
Colin je ne puis sans vous
Les garder des Loups.

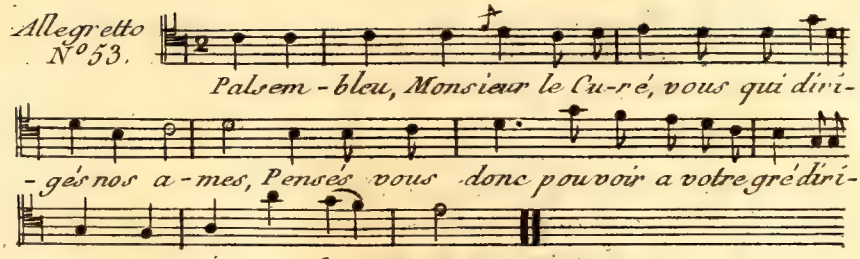
4

Le Berger que son amour presse
Accourt a sa voix;
Dans le fond des bois
Ces amans se disoient sans cesse
Comment pourrais-je sans vous
Mener mes moutons paître,
Comment pourrais-je sans vous
Les garder des Loups.

5

L'amour charmé d'un jeu si tendre
Leurs chanta ces mots,
Soyés en repos,
Je me tiens prêt pour vous deffendre,
L'amour qui veille sur vous
Mene vos moutons paître
L'amour qui veille sur vous
Les garde des Loups.

Allegretto
N°53.



2

De ce soin débarrassés vous,
Nous ne voulons pas qu'on dise
Que les enfans qui naissent parmi nous,
Soient des Enfans de l'Eglise.

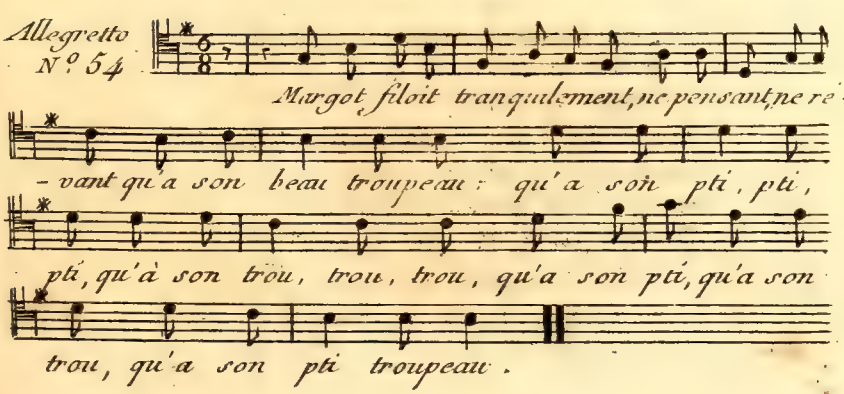
3

Passe encor pour être Cocus
Moyennant grosse finance,
Mais porter cornes pour des Oremus,
C'est un cas de consience.

4

Sans être Docteurs nous tenons
Pour un régle constante,
Qu'un bon Pasteur doit, suivant les Canons,
S'én tenir a sa servante.

Allegretto
N°54



2

Tout près de la Colin étoit
Qui voyoit, qui lorgnoit
Assis sous l'Ormeau
Son gentil, ptit, ptit, &c.

3

Si beau le trouva le Berger
Qu'il ne put s'empecher
De crier tout haut :
Le charmant ptit, ptit,
Le charmant trou, trou,
Que ce ptit
Que ce trou,
Que ce ptit troupeau.

4

Puis il aborda doucement,
Et fort civilement
Ota son chapeau
Devant son ptit, ptit,
Devant son trou, trou,
Son ptit, ptit,
Son trou, trou,
Devant son troupeau

5

Et puis sans se faire prier,
Il se mit a jouer
De son chalumeau,
Au pres du ptit, ptit,
Au pres du trou, trou,
Pres du ptit,
Pres du trou,
Au pres du troupeau.

6

Que ton instrument est charmant,
Dit Margot, justement
C'est celui qu'il faut
Pour mon ptit, ptit, ptit,
Pour mon trou, trou, trou,
Pour mon ptit,
Pour mon trou,
Pour mon ptit troupeau.

7

Si je l'avois, j'en userais
Toujours j'en jouirois
Quand je mene a l'eau
Mon joli pti, pti,
Mon joli trou, trou,
Mon pti, pti,
Mon trou, trou,
Mon joli troupeau.

8

S'il te plait tant, dit le Berger,
Nous n'avons qu'a changer,
Prend mon Chalumeau,
Et moi ton pti, pti,
Et moi ton trou, trou,
Moi ton pti,
Moi ton trou,
Et moi ton troupeau.

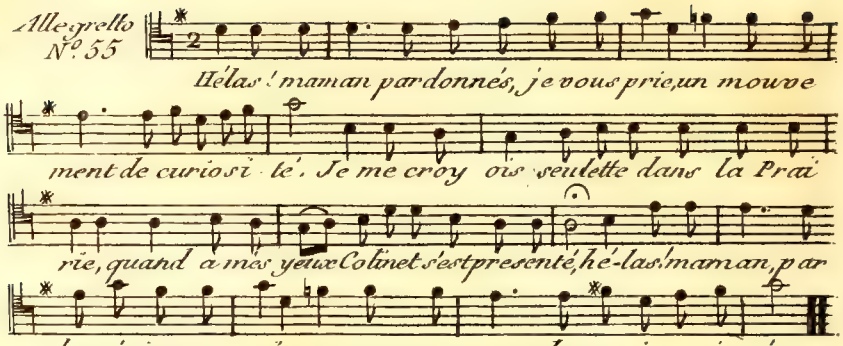
9

Et pour te faire un marché d'or,
J'y veux bien joindre encor,
Un autre joyau,
Pour ton pti, pti, pti,
Pour ton trou, trou, trou,
Pour ton, pti,
Pour ton, trou,
Pour ton pti troupeau.

10

Tant et tant Colin marchanda
Qu'a la fin se trouva
Maitre, ou peut s'en faut
De son pti, pti, pti,
De son trou, trou, trou,
De son pti,
De son trou,
De son pti troupeau.

Allegretto
N°. 55



2

Vous le savés dans le Village ou publie
Que ce Berger n'a point d'egal en beauté. hélas ! &.

3

En m'abordant dessus l'herbette fleurie,
A mes genoux a l'instant il s'est jetté. hélas ! &.

4

Au même instant sa bouche à la mienne unie
Fit naitre en moi le gout de la Volupté. hélas ! &.

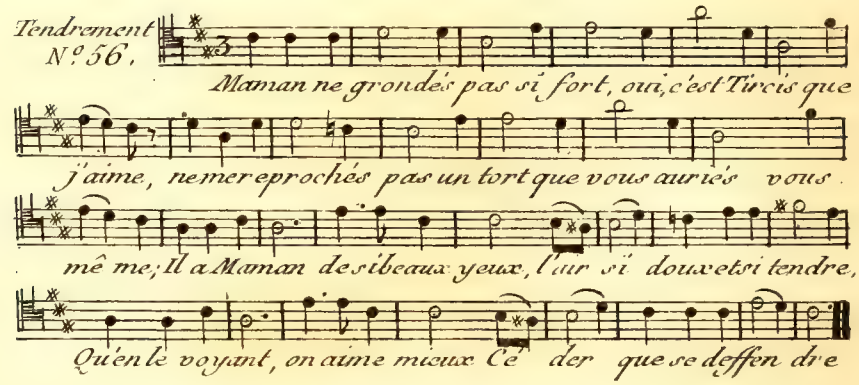
5

Il me vantoit les nœuds dont l'amour nous lie ;
J'ai voulu voir s'il disoit la Verité. hélas ! &.

6

Si ce plaisir est le charme de la vie
Est-ce un grand mal a moi d'en avoir gouté. hélas ! &.

Tendrement
N°. 56.



2

Je ne voulois pas m'engager,
Ma froideur m'etoit chere ,
Tircis s'offrit pour mon Berger ,
Je devins sa bergere :
Je levai les yeux sur les siens
Et je me crus aimée ;
En tournant ses yeux sur les miens ,
Il me vit enflamée ,

3

Il prit ma main et la baisa ,
Mon trouble fut extrême ,
Le fripon d'abord m'appaisa
En disant : je vous aime :
Ce joli mot fait excuser
Un amant téméraire ;
Je ne puis rien lui refuser,
Et je le laissai faire

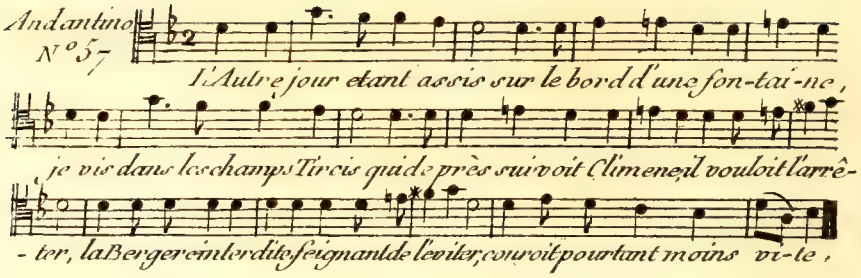
4

De quoi, disoit il, as tu peur ?
C'est moi qui te caresse ,
Pour être plus près de ton cœur
Dans mes bras je te presse :
Eh ! quoi ! l'image des plaisirs
Te trouble et t'effarouche !
C'est pour confondre nos soupirs
Que je meurs sur ta bouche .

5

Ainsi Tircis me rassuroit ;
Quelle etoit ma foiblesse !
Le tendre Dieu qui m'inspiroit
Me cachoit mon yvresse ;
Je donnai tout à mon vainqueur ,
Mon seul amour me restoit,
Quand on laisse prendre son cœur ,
Peut on garder le reste .

Andantino
N°57



2

Tircis qui s'en aperçoit,
En devient plus temeraire,
Il la suit près de l'endroit
Où je rêvais solitaire;
J'aprochai doucement,
Afin de les entendre:
Rien n'est indifferent,
Quand on a le cœur tendre.

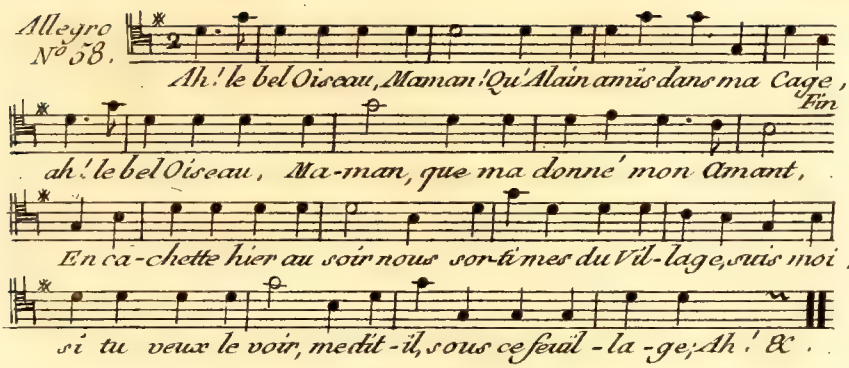
3

J'entendis que le Berger
Dit a la jeune Bergere,
Quoi! tu crains de t'engager
Que faut il donc que j'esperè?
Quand on scait tout charmer,
On ne hazarde guerre,
Ce n'est un mal d'aimer
Que quand on ne peut plaire.

4

Le Berger ne dit plus rien,
La Bergere étoit muette;
Mais l'amour la servoit bien,
Il préparoit sa deffaite:
La pudeur resistoit;
Mais un soupir la chasse;
Le seul desir restoit,
Le plaisir prit sa place.

Allegro
N° 58.



2

Pressons nous, mon cher Alain,
S'il s'échapoit, quel dommage!
Mon cœur bat, mets y ta main,
Le sien battoit d'avantage;
Ah! &.

3

Il me prit un doux baiser
Alain, Alain, soit donc sage;
C'est, dit il, pour préparer
Du bel Oiseau le langage
Ah! &.

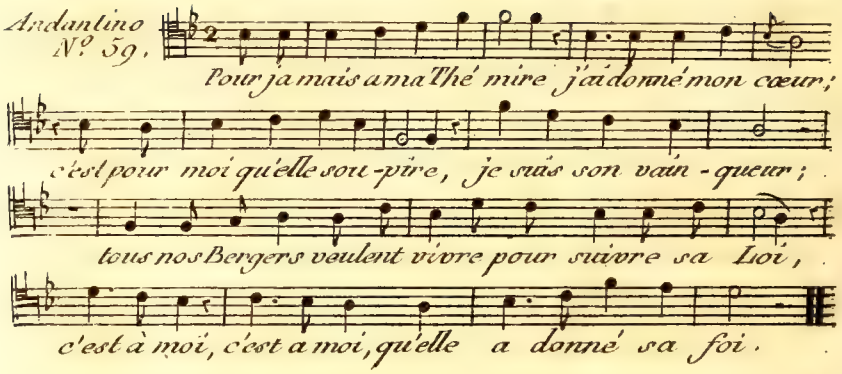
4

Il me presse de nouveau,
Je le tiens, dit il, courage,
Le voici sous mon chapeau,
C'est le plus beau du Village;
Ah! &.

5

Il est a moi pour toujours,
Il chérit son esclavage,
C'est l'objet de mes amours,
J'en veux jouir sans partage,
Ah! &.

Andantino
N.° 59.



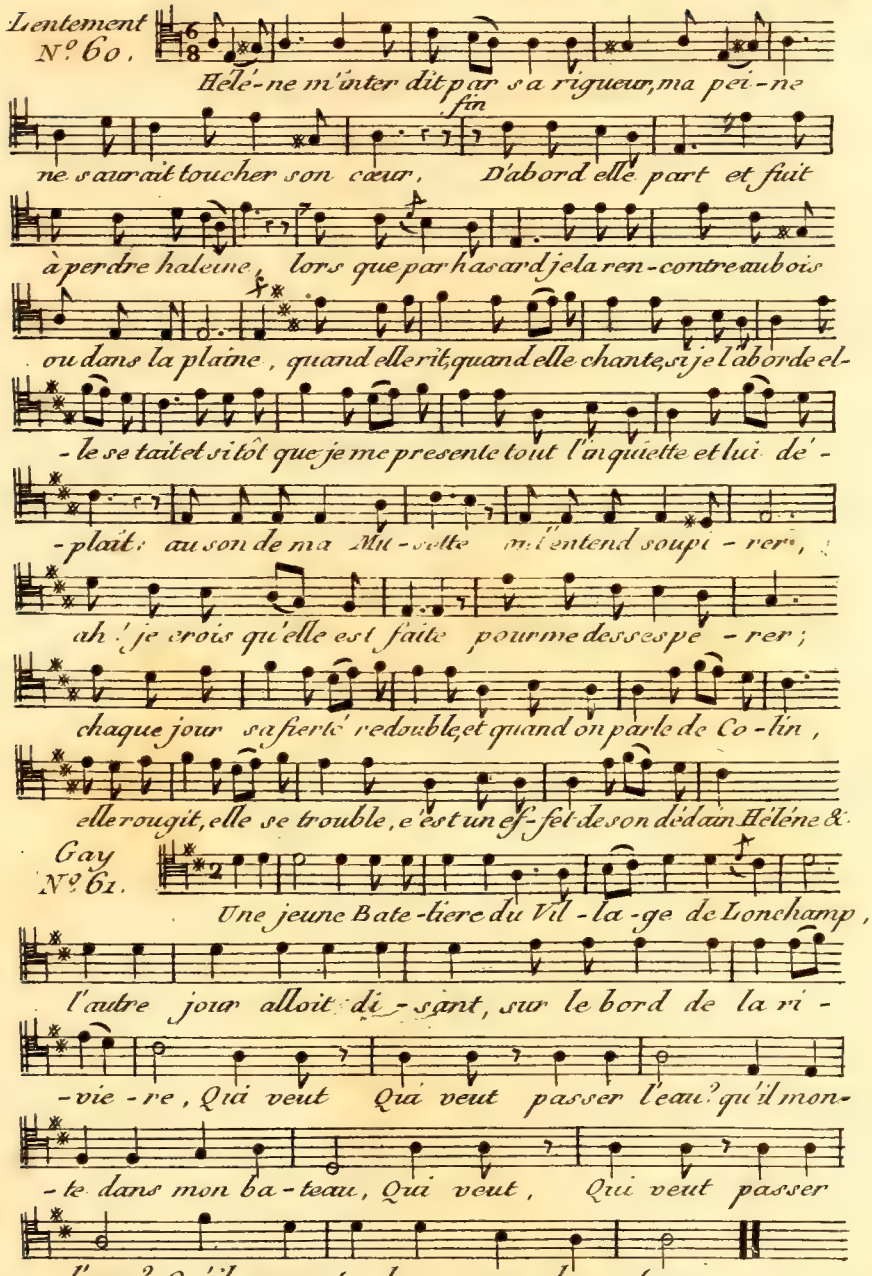
2

L'autre jour sur la fougére
Le beau Licidas
Vint parlér a ma Bergere
Qui n'écouta pas:
Elle mépris e en son âme
La flame
D'un Roi,
C'est a moi,
C'est a moi,
Qu'elle a donné sa foi.

3.

S'il etoit une Déésse
Brillante d'appas
Qui vint m'offrir sa tendresse,
Je n'en voudrois pas;
C'est ton cœur seul ou j'aspire,
Themire,
Crois moi;
C'est à toi,
C'est à toi,
Que j'ai donné ma foi.

Lentement
N.° 60.



2

Ma Nacelle est bien entiere ,
Embarquez vous hardiment ;
Je lui criai sur le champ ,
Oh ! la belle Batelière !
Je veux, je veux passer l'eau ,
Recois moi dans ton bateau .

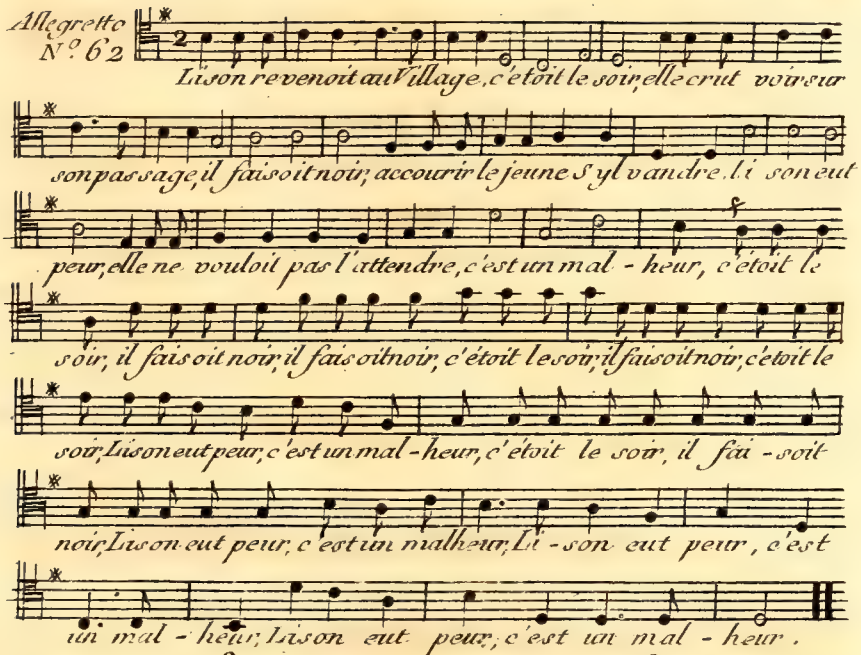
3

Dans sa barque l'ouvriere
Me fit entrer lestement ,
Si bien vogua qu'à l'instant
J'eus traversé la riviere ;
Qui veut, Qui veut passer l'eau ,
Qu'il monte dans son bateau .

4

J'aime a passer la riviere ,
Je la passe frequemment ,
Jamais tel contentement
Je n'eus d'une Batelière :
Qui veut, Qui veut passer l'eau ,
Qu'il choisisse son bateau .

Allegretto
N.° 62



2

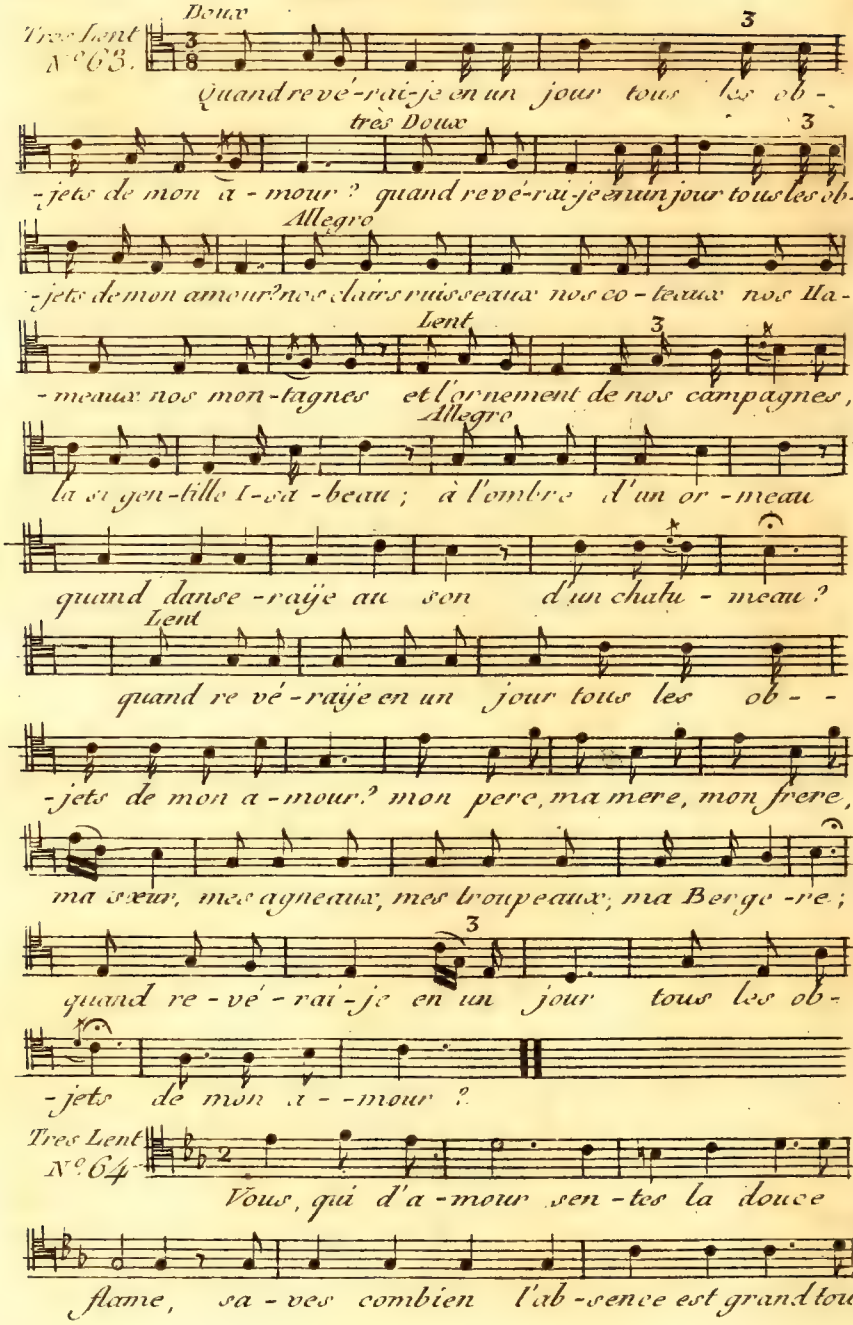
Que pouvoit faire cette belle ?
C'étoit le soir,
Silvandre court plus vite qu'elle;
Il faisoit noir,
Bientôt il la joint et l'arrette,
Lison eut peur :
La peur la fit choir sur l'herbette,
C'est un malheur.
Il faisoit noir &.

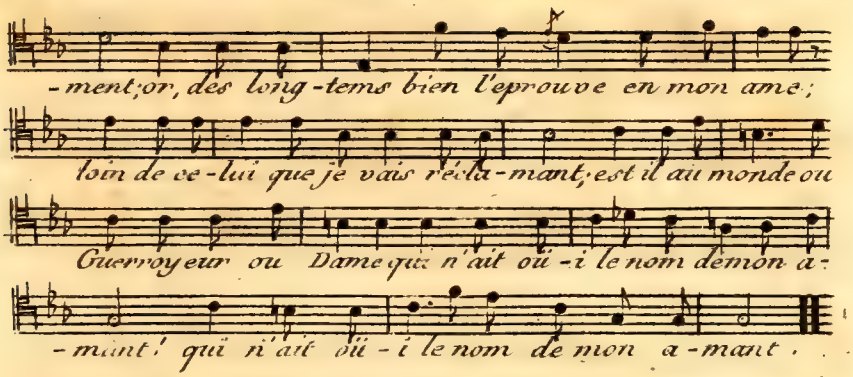
3

Quand elle fut ainsi tombée,
C'étoit le soir ;
Le Berger a la dérobée,
Il faisoit noir :
Voulut ravir certaine Rose,
Lison eut peur ;
La peur ne sert pas a grand chose,
C'est un malheur.
Il faisoit noir &.

4

Personne n'étoit sur la route,
C'etoit le soir ;
Bientôt Lison n'y vit plus goute,
Il faisoit noir :
Sa taille devint moins légere,
Lison eut peur ;
Neuf mois après elle fut mere,
C'est un malheur,
Il faisoit noir &.


Très Lent
N°63.
Doux
Quand revé-rai-je en un jour tous les ob-
très Doux
-jets de mon a-mour? quand revé-rai-je en un jour tous les ob-
Allegro
-jets de mon amour? nos clairs ruisseaux nos co-teaux nos Ha-
Lent
-meaux nos mon-tagnes et l'ornement de nos campagnes,
Allegro
la si gen-tille I-sa-beau; à l'ombre d'un or-meau
quand danse-raije au son d'un chalu-meau?
Lent
quand re vé-raije en un jour tous les ob- -
-jets de mon a-mour? mon pere, ma mere, mon frere,
ma sœur, mes agneaux, mes troupeaux, ma Berge-re;
quand re-vé-rai-je en un jour tous les ob-
-jets de mon a- -mour?
Tres Lent
N°64
Vous, qui d'a-mour sen-tes la douce
flame, sa-ves combien l'ab-sence est grand tour-



2

Lors qu'on aprend qu'une Ville est réduite,
Qu'un fier geant en deux est pourfendu
Qu'un seul a mis toute une armée en fuite
Qu'un grand Lion gît sur terre etendu,
C'es mon amant qu'on nomme tout de suite;
A telle gloire, autre eût-il prétendu?

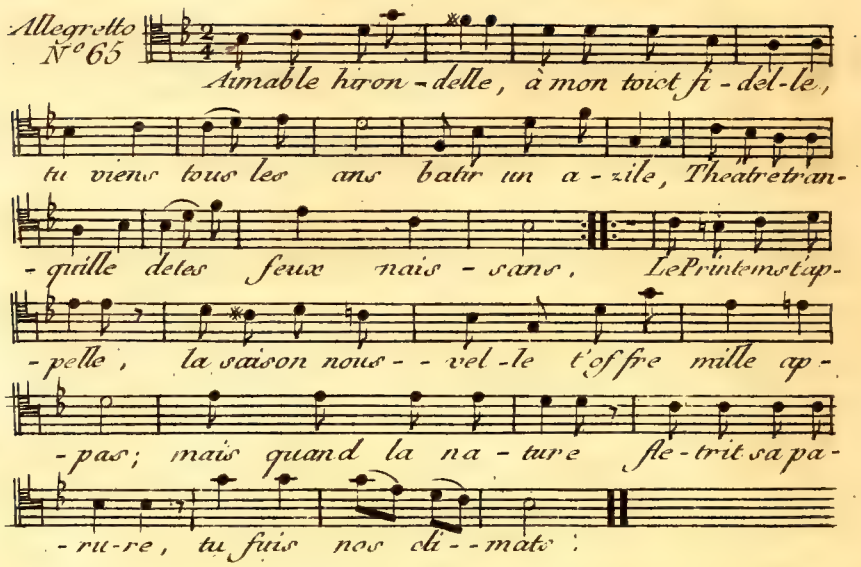
3

Qui mieux que lui sait signaler son Zéle,
Et les payens tuer, ou convertir?
Qui pourroit mieux obtenir d'une belle
Palme d'amour, ou rose de plaisir?
Qui deffend mieux l'honneur d'une pucelle,
Et, s'il le veut, qui peut mieux le ravir?

4

A le chercher, si je passe ma vie,
Si le chanter est mon plus doux labeur,
Peut-on avoir plus noble fantaisie?
Peut-on choisir plus aimable vainqueur?
Si, parmi vous, est mon cher Isaïe,
Ah! rendes moi le maitre de mon cœur,

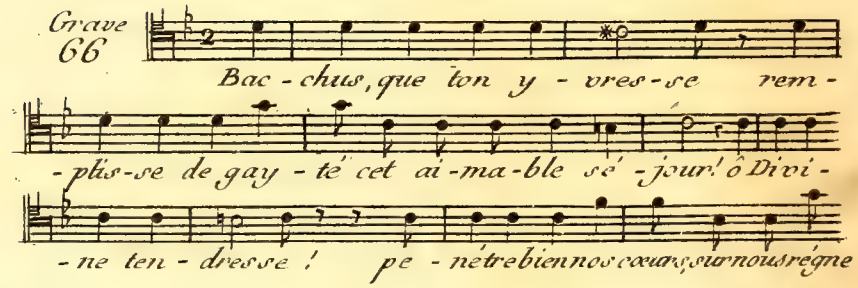
Allegretto
N°65

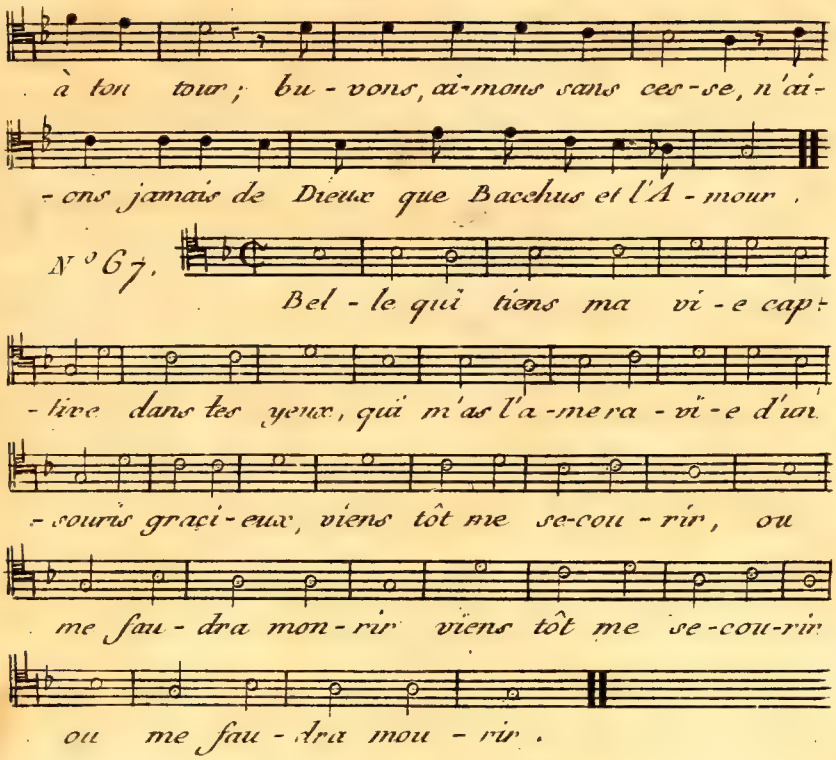


2

Hélas! dans mon ame
Un Dieu tout de flame,
Entre malgré moi,
Depuis qu'il l'habite,
Sans cesse l'agite,
Et lui fait la loi!
Mais quand la nature
Flétrit la verdure
Et fane les fleurs;
Toujours sa puissance
Sait donner naissance
Aux tendres ardeurs.

Grave
66





2

Mon ame souloit être
Libre de passions
Mais amour s'est faitmaître
De mes affections ;
Et a mis sous sa loy
Et mon cœur et ma foy .

3

Plutôt on verra l'onde
Contre mont reculer
Et plutôt l'œil du monde
Cessera de bruler ,
Que, l'amour qui m'epoint
Decroisse d'un seul point .

FIN .